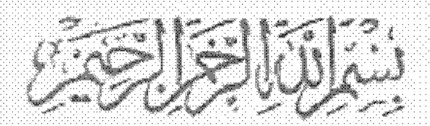
الدكتور عبد الرحيم الكردى
أستاذ النقد والأدب الحديث

البنية السردية للقصة القصيرة



٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨

البنية السردية للقصة القصيرة


بسم الله الرحمن الرحيم

البنية السردية
للقصة القصيرة

تأليف
د. عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب الحديث
بكلية التربية جامعة قناة السويس

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٢٩٠٠٨٦٨
البريد الإلكتروني e.mail: adabook@hotmail.com

الكتاب : البنية السردية للقصة القصيرة
المؤلف : د . عبد الرحيم الكردي
رقم الطبعة : الثالثة
تاريخ الإصدار : المحرم ١٤٢٦ هـ - مارس ٢٠٠٥م

الناشر : مكتبة الآداب
رقم الإيداع : ٢٠٠٥/٤٨٠٤
الترقيم الدولي : 9-637-241-977

الفهـــــرس

المقدمة	٧
الفصل الأول:مناهج دراسة البنية السردية	١٣
١.طبيعة السرد	١٣
٢.البنية السردية	١٦
٣.البنية السردية ونظرية الأنواع	١٩
المنهج الفلسفي	٢٩
المنهج الاجتماعي	٣٤
المنهج التأويلي	٤٢
المناهج اللسانية	٤٥
الفصل الثاني:مفهوم القصة القصيرة	٥٧
أولاً:الصورة الكلامية بين الشعر والقصة القصيرة	٨٥
ثانياً:فن الخبر بين المقال القصصي والقصة القصيرة	٩٢
ثالثاً:بين القصة القصيرة والرواية	١٠٥
الفصل الثالث:القصة القصيرة بين نسقية البنية وحرية الإبداع	١٢١
١.بنية النوع وبنية النص	١٢١
٢.خصائص البنية السردية للقصة القصيرة	١٤٨
الخاتمة	١٦٣
أهم المصادر والمراجع	١٦٥

مقـــدمـــة

القصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبية المعاصرة انتشاراً ، ومن أقدرها تعبيراً عن أزمة الإنسان المعاصر ، فهى مثل قلب هذا الإنسان، مأزومة ملول مبتورة، لكنها فى الوقت نفسه ذكية وناضجة ، لا صبر لكاتبها ولا لقارئها على الإسهاب ، فالكلمة فيها تغنى عن الجملة ، واللمحة تغنى عن الحكاية ، والجزء يحمل خصائص الكل.

ولا عجب -ما دامت هذه سماتها- أن تكون هى النفثة التى تعبر عن أزمة المصدور ، والآهة التى تنطلق من فم الجريح والدمعة التى تقطر من عينى الحزين ، اتخذها الأدباء فى الغرب للتعبير عن وحدتهم ووحدة الإنسان فى غابة الحياة المادية التى لاترحم ، واستخدمها الأدباء فى الشرق للتعبير عن تلك اللحظة التى يقرع فيها سوط الظالم ظهر المظلوم ، وتنتزع فيها اللقمة من فم الجائع ، وتنشب فيها مخالب الذئب فى صدر الضحية.

لكن هذا الفن الجميل النحيل يختلط بغيره من الفنون اختلاطاً كبيراً ، تنظيراً وإبداعاً ونقداً ، فلا تكاد ملامحه تستقل عن فنون الرواية والمسرحية والشعر، بله المقالة القصصية والصورة ، لا فى أذهان النقاد ولا فى أعمال الباحثين ، حتى صار كل ناقد أو باحث يدلى بدلوه فى هذا الفن المراوغ دون أن يعلم له حدوداً ، فيتخذ من القصة القصيرة موضوعاً أو عنواناً أو مادة لبحثه فإذا تساءلت عن ماهية هذا الذى اتخذه مادة، فإن الإجابات سوف تتوارى تحت ضبابية إنكار الأنواع الأدبية أو تداخلها ، فيقع الكثيرون منهم فريسة للتناقض ، إذ كيف يبحثون عن شئ ينكرونه أو ينكرون حدوده؟ فالتبست فى أذهان هؤلاء الباحثين حدود النص وحدود النوع الأدبى، وحكموا على الثانية بما رأوه فى الأولى، وظلت القصة القصيرة وحدها مبتلاة بهذا الخلط دون الشعر والدراما؛ لحداثتها وطبيعة تكوينها.

من ثم كانت هناك حاجة ماسة لتأصيل هذا الفن وتبيان حدوده وإظهار خصائص بنيته ، بغية تصنيف الأعمال الأدبية ثم وصفها وتحليل عناصرها الفنية. لأن البنية الفنية للنوع الأدبي جزء من بناء النص نفسه، وعامل جوهري من عوامل شكله ودلالته، ولأن الصيغة المعتمدة للنوع هي الشفرة التي ينبغي ان يكون الكاتب والقارئ على معرفة بها وهي العامل المشترك الذي يضبط عملية التعبير، ولا يمكن الاكتفاء بدراسة النص دون التطرق إلى دراسة الأنواع- اعتقاداً بأنه لا توجد أنواع بل توجد نصوص – إذ قد شبه تودروف هذه المقولة ، بالمقوله التي تدعي بأنه لا توجد أمراض بل يوجد مرضى ، ثم يقول :"ومن حسن حظنا أن علم الطب لم يأخذ بهذا المبدأ"[1]

ولم تكن السبيل إلى الوصول إلى هذا الهدف بكراً غير مطروقة ، بل إن الصعوبة التي تواجه الباحث الذي يسلكها تنشأ من صخب التزاحم أكثر مما تنشأ من وحشة الطريق ، ولم يكن عدم الوصول إلى الغاية المأمولة فيها ناشئاً عن مظنة التقصير أو الشك في هذه الأبحاث التي تناولت الموضوع ، فأكثرها أصيل ويتميز بالجدية والعمق ، لكنها متحت من ينابيع مختلفة وعبرت عن وجهات نظر لها أهدافها ومناهجها البحثية ، بعضها اجتماعي وبعضها أيديولوجي وبعضها الآخر فلسفي..كل حسب المنهج الذي ارتضاه ، لكنها في حقيقة الأمر مناهج غير أدبية ، وقد أقحم كثير منها في ساحة الأدب ما ليس فيه، أو حمله ما لا يحتمل.

لكننا هنا ننتهج منهجاً نحسب أنه أقرب إلى روح البناء الأدبي ، وأيسر في تحليله ، وهو يعتمد على عنصرين:

الأول: يقوم على الكشف عن المواد المكونة لأصل البناء.

والثاني: يقوم على البحث عن طرق المعالجة الفنية لهذه المواد حتى أصبحت بناءً فنياً. وهو ليس منهجاً جديداً فقد أشار إليه أرسطو في تحليله للبنية

---

[1] تودورف: الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال المغرب سنة ١٩٩٢ صـ٢٦

الدرامية فى الشعر الإغريقى ، واستخدمه الخليل بن أحمد فى الكشف عن البنى الموسيقية للشعر العربى ، وأشار إليه كل من الفارابى وابن سينا وابن باجة ، واستخدمه بروب فى تحليل بنية الحكاية الخرافية.

استخدم البحث هذا المنهج وتوصل إلى النتائج التالية:

١. أن هناك بنية سردية لنوع القصة القصيرة يستقل بشكله ومفهومه وخصائصه عن بنى الأنواع الأخرى ، وهناك بنية نصية تتعلق بكل نص على حده أو بمجموعة من النصوص.

٢. أن هناك بعض الخصائص التى ألصقت بالبنية السردية للنوع الأدبى للقصة القصيرة ، وليست منها فى شئ، بل هى من خصائص البنية النصية لدى بعض الكتاب.

٣. أنه فى الوقت الذى تتميز فيه البنى السردية للنوع بالثبات والصفاء وعدم التداخل فإن بنية النصوص بنية حرة هجينة وتقبل التداخل والتجريب.

وقد جاءت صورة البحث التى سجلت الرحلة نحو تحقيق هذه النتائج فى ثلاثة فصول وخاتمة:

تناول الفصل الأول: طبيعة السرد والبنية ، والمناهج التى تناولت دراسة البنية السردية للأنواع الأدبية ، وموقف النقاد من الأنواع الأدبية ، وتفصيل جوانب الصواب وجوانب الخطأ فيها.

أما الفصل الثانى فتناول مفهوم القصة القصيرة، وبين آراء النقاد فى هذا المفهوم ، وخرج بمفهوم محدد عنها لا يعتمد على التعريف وإنما يعتمد على وضع الحدود بين بنى الأنواع.

وفى الفصل الثالث تناول بنية النوع وبنية النص ، وكيف يمكن كشف البنيتين داخل النص الواحد ، وكيف يكمن إدراك بنية النوع داخل نصوص مختلفة، وأخيرا ميز البحث الخصائص البنائية لنوع القصة القصيرة وكشف عن زيف الخصائص غير الأصيلة فيه.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا البحث قد أفاد إفادة مباشرة وحقيقية من كل الأبحاث السابقة التى تيسر للباحث الاطلاع عليها فى هذا الموضوع ، وإنه إن كان قد تطاول برأسه بين رؤوسها فإنما كان ذلك بمعونة منها ، وزرع فى أرض سبق لها أن مهدتها وروتها. تستوى فى ذلك الأبحاث التى وافقها أو التى عارضها.

كما اعترف بأننى مدين بكثير مما ورد فى هذا البحث لأساتذتى الأجلاء ، ولزملائى.

والله يهدى إلى سبيل الرشاد.

المؤلف

الفصـــل الأول

مناهج دراسة البنية السردية

(الفصل الأول)

*****

مناهج دراسة البنية السردية

١- طبيعة السرد:

أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت له بقوله "إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة"[1] لكن هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض ، فالحياة نفسها عصية على التعريف ، لغزارتها وتنوعها وسرعة تقلبها ، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان ، ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون. من ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية ، وقد تنبه إلى ذلك الناقد "هايدن وايت" عندما رأى أن القضية الجوهرية في السرد تكمن في "كيف نترجم المعرفة إلى إخبار"[2] أو كيف نحول المعلومات إلى حكي ، كيف نحول التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والناس والأحداث؟ إن هذا الإجراء المسمى بالسرد يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها- وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له – فهو يحكي عن طريق اللغة السلوك الإنساني ، والحركات ، والأفعال ، والأماكن ، وهي أدوات عالمية الدلالة بخلاف اللغة ذات الصبغة المحلية ، ومن ثم فإن تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها إلى حيز اللغة الإنسانية الشاملة ، بخلاف ما لو صيغت على هيئة تأملات أو تقارير أو مقالات تحليلية.

---

[1] Hayden White, "the value of Narrativity" in the representation of reality. On Narrative. The university of Chicago Press U.S.A 1980 P.1.

[2] Ibid P.3

وقد أدت هذه الخصيصة في السرد إلى أن يكون السرد نفسه-عندما يتجلى في عمل ما (قصة أو مسرحية أو رواية) – عوضاً أو بديلاً عن المعاني أو عن التجربة وبخلاف التعبير اللغوي المباشر الذي يشير إلى التجربة ويترجم لها أو يعرف بها لكنه لا يكون بديلا عنها إلا إذا كان فنا، يقدم بدائل موسيقية أو تصويرية أو سردية، ومن ثم فليس هناك حاجة في داخل السرد إلى شرح فكرة أو تلخيص مغزىً أو توجيه نصيحة أو موعظة ، لأن التركيب السردي نفسه يقول، والصياغة نفسها هي التي تكشف عن المعنى أو عن التجربة، وأي تدخل مباشر من هذا القبيل في داخل النسيج السردي يعد شيئاً زائداً عن السرد ومفسداً لبنائه.

كما أدت هذه الخصيصة نفسها إلى أن يكون العالم الذي يأخذ منه السارد مادته هو نفسه العالم الذي يتوجه إليه بهدف الكشف عن حقيقته، مما أدى إلى أن يتحد فيه المنبع والمصب، وتصبح الوسيلة هي نفسها الغاية، بخلاف الأشكال التعبيرية الأخرى مثل الموسيقى والرسم والشعر. والتي تختلف فيها الوسائل عن الغايات. أو المادة عن الموضوع.من هنا تنشأ مشكلتان تواجه كل منهما دارس السرد وقارئه

أولاهما:أن دلالة الشكل السردي تحجب الرؤية عن بناء هذا الشكل أو تخفي تركيبه، بيان ذلك أن لكل عمل سردي مظهران أحدهما دلالي والآخر تركيبي، فهيكل السرد وأسلوب تركيبه هو من ناحية بديل عن التجربة أو عن المعنى، ومن ناحية أخرى فإنه يشكل بنية جمالية وتعبيرية لها أصولها وتقاليدها التي تشبه أصول اللعب أو أصول اللوحة الفنية أو القطعة الموسيقية، لكن الأولى تغطي على الثانية وتحجبها، مما دفع كثيرين من النقاد إلى إنكار وجود أية قواعد جمالية لأشكال سردية أو أدبية أو فنية بوجه عام، اعتماداً على أن المظهر الدلالي في النص هو المظهر الوحيد أو المعتبر– كما سوف نرى عند كروتشه وهنري جيمس– كما أدت تلك الثنائية إلى المزج الشديد بين البنية الدلالية والبنية

التكوينية فى النصوص السردية المحكمة ، إلى درجـــة أن بعضـــاً مـــن الباحثين ربط بين دلالة معينة على حالة ما وبين شكل ســـردى تكوينـــى جمالى خاص ، مثلما هو الحال عند فرانك أوكونور الذى ربط بين البنيـــة الجمالية للقصـة القصيرة والتعبير عن الجماعات المعزولة أو المغمورة،أو كما هو الشأن عند أيان وات الذى يربط بين الرواية والتعبير عن فكـــر الطبقة المتوسطة.

أما المشكلة الأخرى التى جاءت من جراء هذه الخصيصة ، فـــهى أن شكل البناء السردى بوجه عام أضحى بناء ذا مراقٍ ودرجات بالإضافة إلـــى أن مادته المكونة له مقتبسة من المجتمع المعيش، فأصبحت البنية الســـردية نفسها تحوى ناساً ومجتمعاً وفكراً ولغة ، مما أغرى به أصحـــاب المذاهـــب والأيديولوجيات ، فأصبح عرضة لكل اتجاه ، يرى فيـــه أنصـــار المذهـــب السيكولوجي صورة من البناء النفسى للإنسان "الشخصية"، أو جزءاً من البناء النفسى للإنسان "المبدع" ، ويرى فيه أنصار الفكر الاجتماعى صـــورة مـــن البناء الاجتماعى أو جزءاً منه ، ويرى فيه اللسانيون صورة من نموذج البناء اللسانى للجملة. ويرى غيرهم أنه صورة من صور الفكر الإنسانى......إلخ. وأُخذ اللعب الذى يمارسه السارد بالشخصيات والأحداث والزمان والمكـان – عند هؤلاء وأولئك– مأخذ الجد ، وعومل الحلم عندهم على أنه حقيقة ، ونزل الخيال منزلة الواقع.

لكن الشئ المستغرب أن يكون هناك اتجاه جارف تتعاضد عليه عزائـــم الجماليين والاجتماعيين والنفسانيين وغيرهم يقضى بإنكار التقاليد الفنية التى تميز بنية كل نوع من أنواع السرد، أو كل بنية من بنى الآداب والفنون الســـردية ، بحجة الرغبة فى رحابة الإبداع ، أو الدعوة إلى التحرر من التقاليد ، أو الاستجابة النقدية لمقتضيات التطور الأدبى ، أو بحجة التلاؤم مع تفرد الإنسان المعـــاصر وتقلبه وتنكره وحيرته لكل قاعدة ، مع أن هذه الدعوى تتنافى مع الواقع والمنطق ، فكل لعبة لها قواعدها ، وكل شكل سردى من أشكال التعبير له أصوله ، من ثـم

فإن هناك عناصر مشتركة تجمع بين الأعمال المنتجة فى كل شكل ، ولعل الذى أدى إلى اللبس أن التفريق لم يكن حاسماً – لدى كثيرين ممن تناولوا هذه القضية من الثائرين على كل قديم – بين نظرية الأنواع الموروثة عن الفكر الكلاسيكى وبين البنى الفنية لهذه الأنواع نفسها ، فأخذ الهجوم على نظرية الأنواع على أنه هجوم على بنى الأنواع، واستخدمت عيوب هذه النظرية ذريعة للهجوم على الخصائص الفنية ، ولم يفرق بين التراث النقدى الكلاسيكى المتعلق بنظرية الأنواع وبين البنى التعبيرية والجمالية للأنواع نفسها عندما تتجلى فى أعمال أدبية ، فما هى هذه البنى التعبيرية والجمالية الخاصة بالأنواع؟ وهل هناك فرق بين الحديث عن الأنواع والحديث عن بنى الأنواع؟

٢– البنية السردية:

إن مفهوم البناء فى الآداب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها ثم رصفه فى بنية أخرى وقانون آخر هو قانون الفن "فلكى تجعل من شئ ما واقعة فنية فيجب عليك–كما يقول شلوفسكى– "إخراجه من متوالية وقائع الحياة ، ولأجل ذلك فمن الضرورى قبل كل شئ تحريك ذلك الشئ..إنه يجب تجريد ذلك الشئ من تشاركاته العادية"[١] ومعنى ذلك أن هذه الأشياء نفسها يصبح لها وجود جديد لأنها حينئذ تصبح جزءاً من بنية جديدة ، وعلى الرغم من أن هذه البنية الجديدة تتمثل فى نصوص معينة ومحددة فإن الدراسة ينبغى ألا تقتصر على بنية النص ومدى تأثيرها فى صياغة هذه المتواليات الجديدة فيه ، بل ينبغى أن تمتد لتشمل الطراز أو الخطة التصميمية لنوع ذلك النص ، ذلك لأن بنى الأعمال الأدبية والفنية تشبه البنى المعمارية فى هذا الشأن ، إذ ينظر فى هذه وتلك إلى المتواليات النوعية التى ترصف الجزئيات

---

[١] شلوفسكي "بناء القصة والرواية" نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ومؤسسة الأبحاث العربية.بيروت سنة ١٩٨٢ صـــــ ١٣٧

فى شكل طراز ما أو شكل نوع ما من الأبنية، من خلال تحققه فى نماذج متعددة وهذا الشكل أو الطراز هو مجرد نموذج محقق بالفعل فى مجموعة من الأعمال المنجزة ، ومن ثم فإن دراسة الطراز البنائى لفن العمارة لا تختص بعمارة واحدة بل بهياكل نوعية عامة تشمل جميع الأبنية التى تنتمى إليها وبالمثل فإن دراسة الطراز البنائى للسدود أو المعابد لا يختص بسد واحد أو معبد واحد، وكذلك الأمر بالنسبة لفن الرواية والقصة القصيرة.

من ناحية أخرى فإن إخراج الشئ من متوالية الحياة إلى متوالية الفن يؤدى -كما يقول الشكلانيون الروس- إلى تغريبه وفى هذا التغريب يكمن الفن ، والتغريب إما أن يكون شعرياً يعتمد على المجاز والاستعارة والصورة الخيالية وإما أن يكون سردياً يعتمد على طبقات من الخطاب والحكى والعالم الخيالى الدال ، بمعنى أن الأشياء التى تخرج من متوالية الحياة وترصف فى متوالية الفن الأدبى أما أن تدخل فى بنية شعرية وإما أن تدخل فى بنية سردية ، يقول شلوفسكى عن الإجراءات التى تتم فى عملية البناء الشعرى: "الأشياء لدى الشعراء تنتفض خالعة أسماءها القديمة حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد.. يحقق للشاعر تنقلاً دلالياً إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التى كان يوجد بها ثم يحله بمساعدة كلمات أخرى متوالية دلالية مختلفة"[١] ويقول عن معنى البناء السردى: "لكن إبداع شكل ذى مراق هو وسيلة أخرى نظراً لأن الشئ هنا يثنى وينثلث بفضل انعكاساته وتضاداته"[٢].

وهذا يدل على أن الشكلانيين -ومنهم شلوفسكى -كانوا ينظرون إلى بنية ما داخل النص الشعرى هى البنية الشعرية وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردى هى البنية السردية ، وهذه البنية وتلك هى بمثابة النموذج المتحقق فى بنية النص.وهى ليست مجموعة من القواعد ، بل هى نموذج مرن يشبه الطراز

---

[١] المرجع السابق صـ١٣٧

[٢] المرجع السابق صـ١٣٧

فى الفن ، ويشبه الأصول فى اللعب، وهو ينشأ غالباً من عاملين اثنين: نوعية المادة المكونة لكل بنية ثم المعالجة الفنية لهذه المادة ، وهو نموذج لاحق لإنجاز الأعمال الأدبية نفسها ، وليس سابقاً عليه ، لأنه من الناحية النقدية النظرية ومن الناحية الفنية أيضاً مستقى منها ومتحقق فيها ، ولا تتعارض هذه البنية مع بنية النص نفسه. بل هما متداخلتان كل منهما تستوعب الأخرى وتتمثلها ، إحداهما تمثل صوت الجماعة والثانية تمثل الصوت الفردى، الأولى نظام والثانية حالة. مجمل القول أن بنية النص تشبه الكلام عند سوسير أما بنية النوع فتشبه اللغة عنده.

إحداهما تمثل الثبات والعموم النسبيين والثانية تمثل التحول والتفرد ، فالنموذج جماعى بينما النص ذاتى، وكل منهما بنية يتوافر فيها الاستقلال النسبى والضبط الذاتى وتلاحم العناصر،غير أنها بنية قابلة للتحول والتطور حسب مقتضيات الزمان ، لانها متصلة ببنيات أخرى أكبر مثل البنية الثقافية والبنية الاجتماعية أو أصغر مثل بنية الجملة ....إلخ.

ولقد تعرض مفهوم البنية السردية الذى هو قرين البنية الشعرية والبنية الدرامية فى العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة،فالبنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة ، وعند رولان بارت تعنى التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق فى النص السردى ، وعند أدوين موير تعنى الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر ، وعند الشكلانيين تعنى التغريب ، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة ، لكننا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلى الملازم لصفة السردية، ومن ثم لا تكون هناك بنية سردية واحدة ، بل هناك بنى سردية ، تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية فى كل منها ، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة ، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان فى تركيب صور دالة دلالة نوعية ومفتوحة ، وهى نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية وبالتغيرات التى تعتريها، لأنه ليس هناك شئ يسمى بنية النوع الأدبى خارج هذا النموذج الموجود بالفعل فى النصوص، إنه النوع الأدبى فى صورته النموذجية.

ومن ثم فإن البحث عن البنية السردية للقصة القصيرة ينبغى ألا يكون إلا فى القصص القصيرة نفسها ، أى فى الأعمال القصصية المنجزة ، وبخاصة العناصر المشتركة التى تجمع بين هذه الأعمال وتنعدم فى الأعمال غير المحسوبة على هذا النوع المسمى بالقصة القصيرة ، وليست هذه العناصر المشتركة سوى المواد التى تتكون منها ، ثم الطريقة التى ركبت بها هذه المواد والتى ارتبطت بمجموعة من الخصائص التقنية والأساليب السردية.

٣- البنية السردية ونظرية الأنواع:-

ولعل من الملائم هنا أن نبدأ بكروتشة ، وهى بداية قد تبدو تصادمية ، فالهدف الذى نسعى إليه وهو تحديد البنية السردية لنوع أدبى هو القصة القصيرة يبدو على النقيض مما ذهب إليه كروتشة والنقاد الرومانسيون بوجه عام ، فهذا الكتاب يقوم على إفتراض يدعى صحته وهو أن هناك بنى للأنواع الأدبية ، وأنها أشكال من التقاليد التعبيرية والجمالية ، من ثم فإن هناك بنية خاصة للدراما وأخرى للشعر الغنائى وثالثة للرواية ، ورابعة للقصة القصيرة ، أما كروتشة فقد كان وما يزال يُنظر إليه على أنه البطل الذى حطم أسطورة الأنواع الأدبية ، وأنه الأمام الذى بشر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية من مكان الصدارة ، يقول رينيه ويليك عن ذلك: "لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية فى هذا القرن ، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا ، فالحدود بينها تعبر باستمرار ، والأنواع تخلط أو تمزج ، والقديم منها يترك أو يحور ، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك ، وقد شن بنديتو كروتشة فى الأستطيقا ١٩٠٢ هجوماً على المفهوم لم تقم له بعده قائمة"[1] فما طبيعة هذا الهجوم الساحق الذى شنه كروتشه على نظرية الأنواع الأدبية؟ وما الحجج التى ساقها على زيف هذه النظرية؟

---

[1] رينيه ويليك "مفاهيم نقدية" ترجمة د.محمد عصفور عالم المعرفة الكويت سنة ١٩٩٧ صـ ٣٧٦

ينبع فهم كروتشه للأنواع الأدبية من فهمه الخاص لطبيعة الفن ، وهو فهم قريب من فهم وردذورث وسائر الرومانسيين له، فهو يقول عن الفن: "إنه حدس أو حدس غنائى ، ولما كان كل أثر فنى يعبر عن حالة نفسية ، وكانت الحالة النفسية فردية وجديدة أبداً ، فإن الحدس يتضمن حدوساً لا نهاية لعددها ولا يمكن أن يجمعها تصنيف ، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفاً من عدد لانهاية له من الزمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذٍ زمر أنواع بل حدوس"[1] لو طبقنا كلام كروتشه هذا على كل الآثار المعبرة عن الحالات النفسية وحكمنا عليها بعدم الاندراج تحت لواء أى شكل أو عرف سائد ، لأصبح كل شئ يحيط بالإنسان حراً حرية مطلقة ، وغير قابل للتصنيف . فالآثار اللغوية أكثر الآثار قدرة على التعبير عن الحالات النفسية للإنسان ومع ذلك فهى تلتزم بالقواعد اللغوية ، اللهم إلا إذا حصرنا الفن فى النماذج السريالية وفيوضيات تيار الوعى ، كما أن الانفلات اللسانى والحركى للمرضى النفسانيين يمكن أن ينظر إليه على أنه تعبير عن حالاتهم النفسية الخاصة ، وهو تعبير فردى وجديد أبداً ومع ذلك فإن أحداً لا يعده فناً-بسبب دلالته على الحدوس الفردية-ثم ما الذى يمنع من أن يكون الفن ملتزماً بالاندراج فى أصناف فنية متعددة بل خاضعاً لقواعد جمالية معينة وفى الوقت نفسه معبراً عن الحدوس الفردية والفيوضات الوجدانية الذاتية؟ ويسوق كروتشه دليلين على بطلان نظرية الأنواع الأدبية:

أولهما أن نظرية الأنواع تجزئ آثار الفنان الواحد ، يقول عن أنصار هذه النظرية: "صاروا يجزئون أثر الفنان الواحد-الذى يكون فى الواقع وحدة تامة مهما تكون الصورة التى يتخذها ، غنائية أو قصصية أو درامية-إلى أجزاء يساوى عددها عدد ما هنالك من أنواع فنية ، حتى لترى الفنان الواحد (اريوست مثلاً) يظهر تارة بين رجال النهضة الذين تعهدوا الشعر اللاتينى ، وتارة بين

---

[1] بندتو كروتشه "المجمل فى فلسفة الفن" ترجمة سامى الدروبى ط دار الفكر العربى القاهرة سنة ١٩٤٧ صـ٧٢-صـ٧٤.

الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية ، وتارة ثالثة بين الرعيل الأول من الـــهجائيين الطليان ، وتارة رابعة بين الطليعة الأولى من كتاب الملاهى ، وتارة خامسة بيـن الشعراء الذين مضوا بالشعر الفروسى فى طريق الكمال ، كما لو كان هذا الشـعر اللاتينى وهذه القصائد العامية وهذا الهجاء وهذه الملاهى وهذا الشعر الفروســـى ليست جميعها الشاعر أريوست نفسه فى محاولاته المختلفـــة وصـــوره الشـــتى ومنطق نموه الروحى"[١]. وهكذا نرى أن كروتشه يرى أن أعمال الفنان الواحـــد تمثل وحدة واحدة ، وأن التفريق بينها فيه تمزيق لكيانها، ونكران لوحدتها التـــى تمثل نمو صاحبها الروحى ، وهذا خلط واضح ومتعمد لدى كروتشة بين المظـهر الدلالى الذاتى النسبى لبنى الأعمال الفنية وبين المظهر التكوينى العـــام لـــها ، فالإنسان يستطيع أن يحقق تفرده وأسلوبه الخاص من خلال استخدام المؤسســـات التعبيرية العامة ، فالخاص يمكن له أن يتحقق من خلال العام ، دون أن يفقد الأثر هويته الذاتية ، وقد حسم سوسير هذه القضية فى نظريته عن اللغة والكلام.

أما الحجة الثانية التى ساقها كروتشه للتدليل على بطلان نظرية الأنواع فهى تطور بنى هذه الأنواع مع مرور الزمان وتجدد الأعمال ، وابتكارات المبدعين ، مما يجعل بنية النوع الواحد غير مستقرة ، يقول: "ما من أحد يجهل أن التـــاريخ الأدبى مملوء بالحالات التى يخرج فيها فنان عبقرى على نوع من الأنواع الفنيـــة المقررة فيثير انتقاد النقاد ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفئ إعجاب الناس بـــهذا الأثر العبقرى ، ولا أن يحد من ذيوعه ، فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شئ من التساهل فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعاً جديداً ، كما يقبل ولد غير شرعى ، ويظل هذا النطاق قائماً إلـــى أن يـــأتى أثـــر عبقرى جديد فيحطم القيود ويقلب القواعد"[٢] وليست هذه –فى حقيقة الأمر– حجـــة

---

[١] كروتشه "المجمل فى فلسفة الفن" صـــــ٧١

[٢] كروتشه "المجمل فى فلسفة الفن" صـــــ٧١ـــــ٧٢.

على عدم وجود شئ أسمه الأنواع الأدبية ، بل هو دليل على حيوية النوع الأدبى وامتداده ، ومسايرته لروح المجتمعات.

لقد تمادى كروتشة فى هجومه على نظرية الأنواع الأدبية ، واشتط فى الخصومة التى يكنها لكل موروث كلاسيكى ، وتجاوز ما يقتضيه النقد المحايد لهذه النظرية العريقة فى النقد الأدبى ، ولعل الذى كان جديراً بهجوم كروتشه ، وكان الأولى بكروتشه أن يركز عليه فقط هو ذلك الجانب التقويمى فى نظرية الأنواع ، فقد استخدم الكلاسيكيون المتزمتون -حقاً- نظرية الأنواع استخداماً تقويمياً جائراً عندما حاكموا الأعمال الأدبية والفنية على هدى التزامها بقوانين النوع الأدبى أو الفنى الذى تنتمى إليه ، أو عدم التزامها ، فجاءت أحكامهم جائرة وغير دقيقة بل خاطئة ، وقد أشار كروتشه إلى هذا الجانب الخاطئ من النظرية فى قوله: "إن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفنى ، أو الفن الخاص الذى ينتسب فى رأيهم إليه ، وبدلاً من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه يجعلون يفكرون فى تأثراتهم ، فيقولون إن هذا الأثر قد التزم قواعد الدرامة أو اخترقها ، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها ، ثم شاعت هذه العادة كثيراً حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخاً للأنواع الأدبية والفنية"[1] لو أن كروتشه ركز على هذا الجانب الخاطئ فقط عند غلاة الكلاسيكية لما وسمت نظريته هو أيضاً بالمغالاة فى الهجوم،ولما أنكر النظرية من جذورها ، ولأبرز حقيقة ما كان فى وسعة أن ينكرها. وهى أن الكلاسيكيين الأول من أمثال أرسطو وهوراس ممن شاركوا بل أسسوا نظرية الأنواع الأدبية ، لم يستخدموا قوانين النوع الأدبى وسيلة لتكبيل حرية المبدعين أو الحكم على أعمالهم،كما استخدمها الكلاسيكيون المتأخرون من المتعصبين للمذهب ، بل استخدموها بوصفها إطاراً لتصنيف الأعمال الفنية وإبراز مقوماتها الجمالية فحسب ، فهذا أرسطو يصف طبيعة الإبداع الفنى المتمثل فى الأعمال التراجيدية ، ويفرق بين الحرية المتروكة

---

[1] كروتشه "المجمل فى فلسفة الفن" صـ٧٠

للمبدعين فيه وبين صرامة الأسس النظرية للدراما ، فيقول بعد حديثه عن أسس الدراما وأسس الملحمة: "على أنهم كانوا يتسمحون قديماً فى التراجيديات بمثل ما يتسمحون به فى الملاحم ، أما الأجزاء الداخلية فى التراجيديا فمنها ما يوجد هو بعينه فى الملحمة ، ومنها ما هو خاص بالتراجيديات....لأن ما يوجد فى الملحمة يوجد فى التراجيديا ، أما ما يوجد فى التراجيديا فليس كله موجوداً فى الملحمة" [١]
ويقول هوراس أيضاً: "لقد سلح الجنون أرخيلوكوس ببحر الأيامب وهو ملك له ، ثم استعارت هذه التفعيلة الكوميديا والتراجيديا على السواء" [٢].

معنى ذلك أن كلا من أرسطو وهوراس كان يفرق بين صرامة الحدود الحاكمة لصيغة النوع الأدبى ، وعدم امتزاجها بأى نوع آخر ، وبين الحرية المكفولة للمبدع فى أن يأخذ من هذا النوع أو ذاك ، وأن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن استخدام قوانين الأنواع باعتبارها معياراً للحكم على الأعمال الأدبية إنما كان شكلاً من أشكال التسلط الكلاسيكى فى العصور المتأخرة ، كما أن التجاوز والشطط الذى اتسم به هجوم كروتشه على هذه النظرية إنما كان رداً مبالغاً فيه على هذا التسلط ، وقد كان أوستن وارن محقاً فى كلمته التى قال فيها عن هذه الهجمات الحادة من كروتشه على نظرية الأنواع" إنها رد فعل ضد مبالغات التسلط الكلاسى" [٣] ، وقد اعترف كروتشه نفسه فى ختام حديثه عن بطلان نظرية الأنواع بأن ما كان يقصده حقاً من الهجوم على هذه النظرية ليس نفس وجود الأنواع فى ذاتها ولا إنكار جدواها فى تصنيف الأعمال ، وإنما كان يقصد كشف القناع عن الخطأ فى استخدامها فى تقويم الأعمال الفنية والأدبية ، إذ يقول: "إن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى ، وهذا هو جانب

---

[١] كتاب أرسطوطا ليس فى الشعر ترجمة شكرى عياد دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ صــ٤٨

[٢] هوراس "فن الشعر" ترجمة لويس عوض ط النهضة المصرية سنة ١٩٤٧ صــ٧٤

[٣] أوستن وارين ورينيه ويلك "نظرية الأدب" ترجمة محى الدين صبحى،الموسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨٧ صــ٢٣٧

الصواب الذى لا أحب أن أغفل ذكره فى هذه النظريات الخاطئة ، فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات ، لا من أجل الإنتاج الفنى ، فالإنتاج الفنى عفوى وتلقائى ، ولا من أجل الحكم على آثار الفن فهذا الحكم حكم فلسفى ، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التى لا حصر لها ، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التى لا تحصى"[1] ثم يقول: "هذا الاصطفاء يصبح بعد ذلك مفيداً ولا غبار عليه ما دمنا لا نجعله مبدأ فلسفياً أو مقياساً للحكم على الفن ، إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية"[2] وهذا هو الرأى الذى نرى أن كروتشه قد أصاب فيه وهو رأى سائر الباحثين المعتدلين.

والحقيقة أن لكل نوع أدبى شكله الخاص وبنيته الخاصة التى لا تختلط مع بنى الأنواع الأخرى ، وأن هذه البنى الخاصة تتطور بتطور الحياة ، أما الأعمال الأدبية المنتجة أو المنجزة فى هذا النوع أو ذاك فهى حرة لا تعرف الحدود ، ورغم ذلك فإن أساسها المنطقى والجمالى ينتمى إلى منطق نوع واحد فقط وأن حريتها هذه ليست دليلاً على تمزق إهاب النوع الأدبى الذى تنتمى إليه يقول شكرى عياد: "لا يوجد شكل أدبى جامد ، وإن الأسماء التى نضعها للأشكال الأدبية تحتوى فى حقيقة الأمر على جملة أنواع لا على نوع واحد ، بل إننا لو ذهبنا نستقصى لوجدنا لكل عمل أدبى شكله الخاص ، ولكن هذا لا ينفى أن النقد يستطيع أن يحدد الخصائص العامة للشكل الأدبى-دون أن يقع فى التعسف- إذ لاحظ الارتباط بين هذه الخصائص وبين طريقة معينة فى فهم الحياة والانفعال بها ، وما دام تيار الحياة فى تدفق مستمر وكذلك تيار الوعى ، فمن الطبيعى أن تكون فى الأشكال الأدبية نفس هذه السيولة والمرونة[3]".

---

[1] كروتشه "المجمل في فلسفة الفن"صـ٧٥

[2] كروتشه "المجمل في فلسفة الفن صـ٧٥.

[3] شكرى عياد "القصة القصيرة فى مصر.دراسة فى تأصيل فن أدبى ط. دار المعرفة سنة ١٩٧٩ صـ٦٢.

لكن ما الذى جعل لهجوم كروتشه على نظرية الأنواع الأدبية هذا الصدى الواسع فى الدراسات الأدبية الحديثة ، على الرغم من تحامله الذى كشفنا النقاب عنه؟ لماذا صادف هذا الهجوم على نظرية الأنواع مثل هذا القبول؟ لقد توافق هذا الهجوم مع شيوع الاتجاه الرومانسى ومع ظاهرة عامة انتشرت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية هذه الظاهرة تتجه نحو التمرد على الحدود والقوالب والنظم التقليدية السائدة فى الأدب والفكر والأخلاق ، فظهرت الدعوات الوجودية فى الفكر والفن والأدب والأخلاق ، وظهرت المدرسة الفرنسية الجديدة فى مجالى النقد والرواية والتى كانت تنادى بتمزيق الإهاب الروائى ، وبإدخال عناصر غير روائية فى نسيج الأعمال الروائية ، وتنادى بالتمرد على القواعد الراسخة فى الرواية الأوربية الواقعية ، وبتحطيم حدود النوع الأدبى ، فخرجت الرواية الجديدة منسلخة عن ثوب الرواية حسب المفهوم المعتاد لها ، فيما أطلق عليه "اللارواية" وخرجت القصة القصيرة من ثوب القصة القصيرة فى "اللاقصة" وحدث مثل ذلك فى الدراما ، وحدثت اتجاهات مماثلة فى الشعر ، فرأينا ما يسمى بـ "قصيدة النثر" ونثرية القصيدة ، والشعر الحر وغير ذلك.

وقد واكب هذه الحركة اهتمام متزايد بالنص باعتباره مناط الفن ووحدة التعبير ، فيما عرف لدى النقاد والأدباء بظاهرة التجريب ، التجريب فى المسرح وفى الرواية وفى القصة القصيرة وفى الشعر ، وقد حاول أنصار هذا الاتجاه أن يبرزوا الأعمال الأدبية على أنها كانت أكثر وفاءً للإبداعات الخاصة لأصحابها منها إلى قوانين الأنواع أو أبنيتها الفنية ، بل أن الأدباء والفنانين التجريبيين يمعنون فى التغريب والشذوذ عن السنن السائد والأعراف المستقرة ، فيخلطون بين الأنواع الأدبية فى أعمالهم ، ويدخلون عناصر غير أدبية فى نسيج العمل الأدبى ، وغير ذلك من التقنيات التى تضفى على أعمالهم ما يطمحون إليه من إكسابها جدة التغريب ، ونفض غبار الرتابة.

والحقيقة أن التغريب ذاته هدف مشروع لكل مبدع ، وإدخال عناصر من بنية نوع فى بنية نوع آخر لم يكن جديداً فقد أشار إليه كل من أرسطو

وهوراس.فالفنان حر فى كل زمان،لكن هناك حقيقة غفل عنها كثير من الراصدين لظاهرة التمرد على القواعد والأنواع الأدبية فى النصوص المعاصرة، وبخاصة النقاد العرب الذين استهوتهم ظواهر التمرد الأدبى متمثلة فى الشعر الحر، وقصيدة النثر واللارواية، واللاقصة، ومسرح العبث والمسرح التجريبى، فأهملوا الحديث عن خصائص الفنون الأدبية ورحلتها من بلد إلى بلد ومن جيل إلى جيل – هذه الحقيقة هى أن سحر التمرد نفسه إنما ينبعث من ثبات التقاليد، فلا معنى للشذوذ إذا ضاعت معالم القاعدة، وأن أجمل الابتكارات هى تلك التى نبتت فى تربة أكثر التقاليد رسوخاً. وإذا جاز للكاتب إدعاء الإعراض عن القواعد والقوالب الراسخة للأنواع الأدبية فلا يجوز ذلك للناقد، لأن القارئ عندما يقرأ نصاً ما فإنما يعيد صياغته مستنداً على مواضعات نصوص أخرى قديمة على شاكلته، وهذه المواضعات تتمثل فى هيئة صيغ مجردة تكون بمثابة المعيار الذى يقيس عليه اطراد هذه النصوص أو شذوذها، كما أن وجود هذه الصيغ المجردة ضرورى جداً لكل من الكاتب والقارئ، لأن الصيغة المعتمدة للنوع هى بمثابة الشفرة التى يعرفها كل من الكاتب والقارئ، هى العامل المشترك الذى يضبط عملية التعبير والإيقاع، هى صيغة التفاهم التى يحتاج إليها الكاتب فى التعبير ويحتاج إليها القارئ فى التفسير، يقول تودروف موضحاً ذلك: "فى كل عصر يصبح عدد معين من الأنماط الأدبية معروفاً معرفة جيدة لدى الجمهور، بحيث يعتمدها مفاتيح (بالمعنى الموسيقى للكلمة) لتأويل الأعمال، يصبح الجنس الأدبى هنا على حد عبارة (هـ.ر.جوص) أفق الانتظار"[1] ثم يقول تودروف: "إن الكاتب يستبطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبى لديه نموذج كتابة"[2].

---

[1] تودروف "الشعرية" ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال المغرب سنة ١٩٨٧ صـ ٧٨

[2] المرجع السابق صـ ٧٨

وهكذا نرى أن الصيغ المجردة للأنواع الأدبية لم تمت ، بل هي في ذهن الكاتب وفي ذهن القارئ حتى عندما يكون الأمر متعلقاً بأكثر النصوص تمرداً على الأنواع الأدبية ، والحقيقة أن شهادة تودروف هذه لها قيمتها من ناحية أخرى ، فهو من البنيويين الذين انصب اهتمامهم على النص ذاته ، بخلاف المدارس السابقة التي كانت تجعل من النص مجرد نموذج لبنية النوع ، فتودروف هنا يستخدم نظرية النوع الأدبي بطريقة جديدة ، إذ يجعلها أحد الأدوات في تحليل بناء النص نفسه ، فدراسة النص عنده تتطلب دراسة البنية التكوينية للنوع الأدبي الذي ينتمي إليه ، وكذلك دراسة البنى الأخرى التي اقتبس الكاتب عناصر منها ، فدراسة النص وحده دون الاستعانة بالبنية النموذجية التي تميز الأنواع الأدبية تجعل دراسة النص عقيمة ، وبذلك فإن تودروف يسخر من الفكرة التي تدعو إلى الاكتفاء على خيوط النص الأدبي وتشريحها دون اللجوء إلى الحديث عن بنى الأنواع الفنية ، بحجة أن النص عبارة عن حدس غنائي وله حالته الفريدة.كما يذهب كروتشه ، أو أنه وحدة مستقلة لها خصوصيتها الذاتية كما يرى هنري جيمس – فقد وافق هنري جيمس كروتشه في أن النص يشبه الكائن الحي في تفرده واستقلاله– ، يسخر تودروف من هذه الفكرة التي صاغها هنري جيمس في تشبيهه للنص بالكائن الحي فيقول رداً عليه: "يقال لا توجد أمراض ، وإنما يوجد مرضى ، ومن حسن حظنا أن علم الطب لم يعمل بهذا المبدأ[1]".

أما أمبرتو إيكو فيطلق على مذهب كروتشه الخاص بالأنواع الأدبية: "الديكتاتورية الثقافية الحقيقية لكروتشه[2]" ثم يحصر الأخطاء التي وقع فيها كروتشه في أربعة ، يقول عنها: "قد أخطأ كروتشه في ....مواضع هي:–

---

[1] تودروف "الشعرية" صـ٢٦

[2] إمبرتو إيكو "تحليل البناء الأدبي" حاضر النقد الأدبي ترجمة د.محمود الربيعي دار المعارف سنة ١٩٧٧ صـ١٤٣

١-في تجاهل الاختلافات التاريخية والعملية بين الأنـــواع الأدبيـــة المختلفـــة وأنواعها البلاغية الخاصـة وموضوعاتها العملية والاجتماعية.

٢-وفي إخفاقه نتيجة لذلك في الاهتمام بمشكلات التكنيك الفني.

٣-وفي زيادة التأكيد على الدور الذي تلعبه العاطفة والحدس والخيال ، والتقليـل من شأن العناصر المتصلة بالحسابات والذكاء والمعلومات الفنية التي هـــي جزء من طريقة الفنان في العمل ، وينبغي أن تكون جزءاً من تقدير الناقد.

٤-وأخيراً من أجل كل ذلك ، وفي حصر المنهج النقدي في رسم خط فاصل بين ما هو شعر وما هو غير شعر ، وتعريف كل شئ عدا ذلــك بأنــه بنــاء لا ضرورة له[١]".

والنتيجة التي يمكن أن نستنبطها من هذا الجدل الذي أثاره كروتشه وأيـده هنري جيمس وعارضه تودروف وأمبرتوايكو وشارك فيه كثيرون غيرهم ما بين مؤيد للفكرة ومعارض لها ، النتيجة التي يمكن أن نستنبطها مـــن ذلــك هـــي أن الأنواع الأدبية ظاهرة فنية كانت موجودة قبل كروتشه وظلت موجودة بعده ، كل ما هنالك أن مفهوم النوع الأدبي قد تطور ، وأن وظيفته قد تغــيرت ، كمــا أن الزوايا التي يتناولها المنظرون والنقاد فيه لم تعد هي نفسها الزوايا القديمة ، ولا غرو في ذلك ، فالعقل البشري نفسه قد تطور ومنطقه قد تغير أيضاً.فحلّ العلـــم التجريبي محل الفكر التأملي ، وحلت العالمية مكان الأطر المحليـــة ، وضـــاقت المسافات الفاصلة بين الأرجاء ، ولم يعد حتى فكر كروتشه نفسه مجدياً ، رغـــم قرب عهده وامتداد مدرسته ، فعولجت قضية النوع الأدبي في إطار تحليل النص باعتباره بنية وباعتبار النوع الأدبي نفسه بنية تتقاطع أو تتقابل مع بنية النص ، بنية تعبيرية وتكوينية جمالية أو تفسيرية.واختلفت الاتجاهات والمذاهـــب حـــول طبيعة هذه البنية ومدى علاقتها ببناء النص نفسه أو البناء الاجتماعي الذي ولـــد النوع الأدبي بين ربوعه ، أو البناء النفسي للمنشئ أو البناء النفسي للمتلقي ، ولـــم

---

[١] المرجع السابق صـــــــ١٤٤.

يعد النوع الأدبى مجرد مجموعة من القوانين واللوائح أو الأوامر الملزمة بل أصبح النوع الأدبى مؤسسة من الأعراف الجمالية الناشئة من طبيعة المادة التى يتناولها ثم كيفية معالجته لهذه المادة بصورة تختلف عن سائر الأنواع الأخرى. وهذه الطرق التعبيرية التى تشكل وحدة تعبيرية لها لوازمها الشكلية والمضمونية والأسلوبية "أصبح النوع الأدبى–كما يقول أوستن وارين–جملة من الصنعات الأسلوبية تكون فى متناول اليد قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ"[١] ، فالنوع الأدبى يحدد الأسلوب اللغوى كما يقول جاكوبسون ، فهناك توافق–مثلاً– بين الشعر الغنائى واستخدام ضمير المتكلم المفرد وكذلك استخدام الزمان المضارع ، بينما يجد جاكوبسون توافقاً بين الملحمة واستخدام الشخص الثالث فى السرد وكذلك استخدام الزمان الماضى[٢] ، كما يعترف أوستن وارين بأن نوع العقدة هى المسئولة عن تحديد النوع الأدبى[٣] ، وهكذا نرى أن النوع الأدبى أصبح جزءاً من التشكيل الجمالى والتعبيرى للنص ، أو عاملاً من عوامل التحليل النصى ، لكن الزوايا التى عولجت بها بنيته متعددة والمناهج التى تناولته مختلفة منها المنهج الفلسفى والاجتماعى ، والتأويلى ، واللسانى ، وغيرها.

المنهج الفلسفي

على الرغم من إعلاء أفلاطون لقدر الفلسفة وتهوينه من شأن الفن متمثلاً فى الشعر فى كتابه الجمهورية فإنه عندما فرق بين الفنون الأدبية الثلاثة (الدراما والملحمة والسرد التاريخى) لم يفرق بينها تفريقاً فلسفياً يعتمد على المضمون ، بل فرق بينها على أساس الشكل اللغوى وأسلوب العرض الذى ينشأ عن درجة تدخل الشاعر "الراوى" ، أى أنه فرق بينها تفريقاً شكلياً. ولم يختلف أرسطو عن أستاذة أفلاطون فى ذلك وكل ما أضافه إنما يتعلق بالمادة التى تصاغ منها الفنون

---

[١] أوستن وارين ورينيه ويليك "نظرية الأدب" صـ٢٣٩،صـ٢٤٠

[٢] المرجع السابق صـ٢٤٧

[٣] أوستن وارين ورينيه ويليك "نظرية الأدب" صـ٢٤٣

ودروها فى تشكيل بناء النوع الأدبى أو غير الأدبى ، كالأصوات التى هى أساس بنية الموسيقى والألوان التى هى أساس بنية الرسم والأوزان والكلمات التي هـــى أساس بنية الشعر......الخ.

لكن الذى فرق بين الفنون الأدبية وبخاصة الملحمة والرواية تفريقاً فلسفياً حقاً هو هيجل ، فقد انطلق هيجل فى تفريقه بين بنى الأنواع الأدبية من نظريتـــه العامة فى التاريخ ، فهو يرى أن العالم يتكون من عنصرين متضادين هما: المادة والروح ، ويعرف المادة بأنها الثقل الطبيعي الثابت ، بينما يرى أن الروح هـــى جوهر الحرية الإنسانية ، ويرى أن التطور الروحى هو المسئول عن التغـــيرات والتحولات التى يعرضها التاريخ ، وهى دائماً تسعى إلى الأفضل والأكمل ، أمـــا المادة فيرى "أنها لا تعرض علينا سوى دورة يعاد تكرارها باستمرار ، فليـــس هناك – كما يقول- جديد تحت الشمس يحدث فى ميدان الطبيعة[١]".

هذه الحرية هى صانعة التاريخ عند هيجل ، فعلى الرغم من أنها خفيـــة باطنية فإن وسائلها ظاهرة خارجية وتتمثل فى التاريخ نفسه ، وهى ليست ســـوى حاجات الناس وانفعالاتهم وطبائعهم ومواهبهم الخاصة وهى -كما يقول "المنـــابع الوحيدة للسلوك[٢]" فعلى الرغم من وجود ظواهر أخرى فى المجتمـــع كالوطنيـــة والأريحية وحب الخير "غير أن أمثال هذه الفضائل والأراء العامة لا تكاد تكـــون لها أهمية[٣]" وأصحابها "لا يمثلون إلا نسبة ضئيلة من مجموع الجنـــس البشـــرى وبالتالى فإن مدى تأثيرهم محدود ، أما الانفعالات والغايـــات الخاصـــة وإشـــباع الرغبات الأنانية فهى أكبر منابع السلوك أثراً ، وتكمن قوتها فى أنها لا تعـــترف بالحدود والحواجز التى يفرضها عليها القانون والأخلاق ، وفى أن هذه الدوافـــع

---

[١] هيجل: محاضرات فى فلسفة التاريخ ترجمة د.إمام عبدالفتاح إمام ط دار الثقافة سنة ١٩٨٦ صـــ١٣٨ جـ١

[٢] المرجع السابق صـــ٩٠ جـ١

[٣] المرجع السابق صـــ٩٠ جـ١

الطبيعية ذات تأثير مباشر على الإنسان أكثر من تأثيرها على الأنظمة المصطنعة الممتدة التى تستهدف النظام والقانون والأخلاق وكبح الذات[1]

ويرى هيجل أن الوجود الروحى ذاته ليس سوى الوعى بالذات ، وبدون هذا الوعى لن تكون هناك حرية ، ويرى أن الدولة إنما تتحقق حريتها عندما تحترم فيها الإرادة الفردية ، فاحترام الحرية الفردية عنده أساس الحرية السياسية "ولا شئ ينبغى أن يعمل بواسطة الدولة أو من أجلها إلا إذا أقره كل فرد من أفرادها[2]" ومن ثم فإن التطور فى المجتمعات يعكس التطور الذى تتأرجح فيه هذه العلاقة بين الفرد والجماعة ، وحركة التاريخ نفسها ليست سوى رصد لهذه العلاقة.

وتبدو هذه العلاقة بشكل جوهرى فى الأفكار مثلما تبدو فى الأشكال التى تتبدى بها هذه الأفكار،أى فى أنواع أدبية وفنية ، والتطور الذى يحدث بين فنون العالم وآدابه والاختلاف الجوهرى بين النوع الأدبى الواحد لدى شعب عنه لدى شعب آخر لا يكمن فى الشكل فحسب ، بل يكمن فى المضمون لأن المضمون عند هيجل هو الذى يحدد معالم الشكل، وهو الذى يعمل بدوره على إبراز الاختلاف الذى يبدو فى الشكل ، ومن ثم فإن البنية الشكلية لعمل ما أو لنوع ما لدى شعب معين ليست إلا صورة من فكر هذا الشعب ، هذا الفكر الذى يمثل المظهر الروحى له.

يقول هيجل: "إننا نجد بين جميع شعوب التاريخ فى العالم الشعر ، والفن التشكيلى ، والعلم ، وحتى الفلسفة ، ولكن مع وجود اختلافات لا تقتصر على الأسلوب والدلالة بصفة عامة ، بل بصورة أوضح فى المضمون ، وهذا الأخير ، ●اختلاف بالغ الأهمية يتعلق بعقلانية هذا المضمون ، ومن العبث أن يطالب النقد الجمالى المزعوم ألا يكون المحتوى –أى الجانب الجوهرى للمضمون– هو الذى

---

[1] هيجل: محاضرات فى فلسفة التاريخ صـ ٩٠ جـ١

[2] السابق صـ ١١٥ جـ١

يتحكم فى لذتنا النبيلة" ثم يقول: "فلو افترضنا جدلاً أن الملاحم الهندية يمكن أن توضع على مستوى واحد مع الملاحم الهومرية على أساس مجموعة معينة من خصائص الشكل ، مثل عظمة الابتكار وقوة الخيال وحيوية الصور والانفعالات وجمال الأسلوب ، لكن مع ذلك سوف يظل الاختلاف اللامتناهى بينهما فى المضمون قائماً ، كما هو ، وبالتالى فإن جانباً جوهرياً يثير اهتمام العقل الذى يهتم مباشرة بالوعى بفكرة الحرية وبالتعبير عنها فى الأفراد يظل الاختلاف فيه قائماً ، فليس هناك فحسب شكل كلاسيكى ، بل هناك أيضاً مضمون كلاسيكى ، وفى الأعمال الفنية يرتبط الشكل بالمضمون ارتباطاً يبلغ من الوثوق حداً لا يمكن معه أن يكون الشكل كلاسيكياً إلا بقدر ما يكون المضمون كذلك[1]"

ثم يفرق هيجل بين الرواية والملحمة بناءً على هذه الفكرة العامة ، إذ يرى أن "الرواية ملحمة برجوازية" فإذا كانت الملحمة تصور مدى التناغم والانسجام بين الفرد والجماعة الإنسانية ، فإن الرواية تصور التناقض القائم بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه واغترابه عنه فى المجتمع الحديث"[2]

وهكذا نرى أن هيجل ينظر إلى بنية الأنواع الأدبية ومدى الاختلافات التى تتحقق بينها على أساس الاختلاف بين طبيعة العصر من حيث الانسجام الروحى أو عدمه بين الجماعة المنتجة لهذا النوع أو ذاك ، فالخلاف بين الملحمة والرواية هو خلاف بين شكل الطبيعة الروحية فى المجتمعين الأغريقى والحديث.وهذا التفريق الذى يضع هيجل أسسه الفلسفية بين الملحمة والرواية ليس فى حقيقته تفريقاً بين نوعين أدبيين ، بل تفريقاً بين عصرين ، وبين عقليتين ، بكل ما يحتويه العصران من أشكال فنية وبنى ثقافية وطرق خاصة فى التفكير. فهذا الفرق الذى أشار إليه فى طبيعة العلاقة الحميمة بين الفرد والمجتمع الإغريقى القديم ، وطبيعة العلاقة المتنافرة بين الفرد والمجتمع الحديث ، لا تبدو فقط فى

---

[1] هيجل: محاضرات فى فلسفة التاريخ صـ١٤٤ جـ١

[2] رمضان بسطويسى "علم الجمال عند لوكاتش" ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١ ص٣٤

الخلاف بين الملحمة والرواية بل بين جميع الأشكال الفنية القديمة والأشكال الحديثة ، بين الأسطورة والقصة القصيرة ، وبين الخرافة والخبر ، وبين السيرة الشعبية والسيرة الذاتية،إنه فارق بين منظومة من البنى الفنية التى أنتجها عصر قديم ومنظومة أخرى من البنى الفنية التى أنتجها العصر الحديث.

ثم التقط لوكاتش الخيط من هيجل ورأى أن هناك علاقة بين البنية الاجتماعية لكل عصر وبين الشكل الأدبى السائد فيه ، إذ يذهب لوكاتش إلى أن "بنية العالم الفكرية لدى اليونان القديمة تعكس استقرار الأنسان فى العالم ، وإشباع مطالبه الروحية"[١] وهذا يلائم الملحمة والتراجيديا الشعرية بينما "الرواية تنشأ عندما يتحطم هذا التناغم بين الإنسان وعالمه حيث يبعث البطل المغترب"[٢] الممزق الرافض لقيم المجتمع المتمرد عليها.

لكن الفارق الجوهرى بين منهج كل من هيجل ولوكاتش أن الأول مثالى يعد الفن ظاهرة عقلانية بينما الثانى ينظر إلى الفن باعتباره ظاهرة اجتماعية ثقافية ، فعلى الرغم من تأثر لوكاتش بهيجل فى هذه المرحلة التى كتب فيها نظريته عن الرواية–قبل أن يلتحق بالحزب الشيوعى– وكان لوكاتش يطلق على هذه المرحلة من حياته "إيديولوجية عصر الأمبريالية"[٣] رغم ذلك فإن أفكاره كانت قريبة من الأفكار الاجتماعية التى تنظر إلى البنى الأدبية باعتبارها جزءاً من البناء الثقافى للمجتمع،والذى هو بدوره إفراز للبنية الاقتصادية لهذا المجتمع. وكانت تمهيداً للمرحلة التالية من حياة لوكاتش ، وهى المرحلة الماركسية،وفى هذه المرحلة كان أيضاً يرى أن الشكل الفنى لأى عمل أدبى إنما يتأثر بمدى ما يستوعبه الكاتب من عناصر اجتماعية تتعلق بمشكلات المجتمع الذى يعيش فيه.وبذلك فإن لوكاتش لم يمزج بين الفكر الهيجلى والفكر الماركسى فى تحديده لطبيعة الأنواع ، بل تجاوز المنهج المثالى إلى المنهج الاجتماعى التاريخى ، يقول

---

[١] المرجع السابق صـ٣٥

[٢] المرجع السابق صـ٣٥

[٣] أمير اسكندر مقدمة كتاب لوكاتش دراسات فى الواقعية الأوربية صـ٨

الدكتور عبد المنعم تليمه موضحاً الفرق بين نظرية كل من هيجل والماركسيين: "إن الفن لدى هيجل لم يكن انعكاساً لواقع، بل كان مظهراً حسياً لفكر، إيماناً منه بأن الوعي سابق على الوجود"[1]......أما أصحاب المادية التاريخية فيرون على النقيض من ذلك "أن الفكر انعكاس للواقع"[2].

المنهج الاجتماعي:

الأساس الذي يعتمد عليه المنهج الاجتماعي في تفسير بنى الأنواع الأدبية يقوم_كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمه على أن "كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها.. والذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة، وعلى هذا فإن النوع الأدبي-كما يقول-محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدود، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع"[3].

ولا يكتفي أصحاب المنهج الاجتماعي بالربط بين التطور الاجتماعي في مرحلة ما وبين تطور الأنواع الأدبية أو ظهور أنواع أدبية جديدة، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لظهور نوعي الرواية والقصة القصيرة وسيادة الطبقة البورجوازية، أو الربط بين انحلال الطبقة الأرستقراطية واختفاء (الرومانس) و(قصص المغامرات)، أو الربط بين التركيب الاجتماعي الخاص لشعب من الشعوب وازدهار نوع خاص يتلازم مع هذا التركيب، كما هو الشأن في المجتمع الأمريكي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وازدهار شكل خاص من

---

[1] تليمه "مقدمة في نظرية الأدب صـ١٠٨

[2] المرجع السابق صـ١٠٩

[3] عبد المنعم تليمه "مقدمة في نظرية الأدب" دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة ١٩٩٠ صـ١٢٣

القصة القصيرة ، أو المجتمع الروسي ، والمجتمع الفرنسي وظهور شكلين آخرين منها ، أو الشأن مع المجتمع الألماني في هذه الفترة وازدهار النوفيلا أو الرواية القصيرة ، لا يكتفي أنصار المذهب الأجتماعي بذلك بل يرون أن الصيغ التكنيكية للنوع الأدبي الواحد والتي تظهر في أي مرحلة –أيضاً– إنما هي صورة من قيم الطبقة السائدة في هذه المرحلة ، ومعنى ذلك أن تقنيات النوع الأدبي الواحد من الممكن أن تتطور بتطور المجتمع ، وتختلف باختلاف الطبقات السائدة ، كما أن النوع يمكن أن يتطور نتيجة لاختلاف الثقافات والأمزجة والقيم الاجتماعية ، عندما يهاجر النوع الأدبي الواحد من بلد إلى بلد آخر ، ومن حضارة إلى أخرى ، "فكل تنظيم جديد للمجتمع –عندهم– يستتبع تشكيلاً جديداً للفن القصصي"[1] كما يقول الدكتور شكري عياد ، أو كما يقول الدكتور تليمه : "إن وضعاً تاريخياً اجتماعياً محدداً ينشأ أولاً ، ثم يفرض حاجات جمالية لا يلبيها إلا نوع أدبي محدد ، كأن النوع الأدبي لا ينشأ بإرادة فردية ولا ينشأ عن اتفاق كوكبة أو طائفة من الأدباء والمنشئين وإنما النوع الأدبي ينشأ استجابة لوضع تاريخي اجتماعي محدد ، وربما يتطور في أوضاع أخرى وربما ينقرض في أوضاع أخرى ، أو ينبث في نوع أدبي جديد ، أو نوع أدبي آخر"[2] ، وبذلك فإن تتبع تطور الشكل الأدبي من خلال علاقته بالتطور الاجتماعي هو التاريخ الحقيقي للأدب عند أنصار المذهب الاجتماعي ، وإذا لجأ أنصار هذا المنهج إلى تسجيل حياة الأدباء وأحوالهم الاجتماعية أو إلى تتبع الحالات الاجتماع لطبقة القراء ، أو الظروف الاجتماعية المحيطة بالأدب فإنما يفعلون ذلك من أجل تفسير ظهور هذه الأشكال الجديدة أو انحسار الأشكال القديمة أو تطورها وليس لدراسة الظاهرة التاريخية ذاتها ، يقول شكري عياد :"التاريخ الأدبي كالتاريخ الاقتصادي فيه قدر كبير من

---

[1] شكري عياد: "القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي" صـ١٤

[2] عبد المنعم تليمه .. محاضرات في "قضايا القصة الحديثة" جمعها ربيع الصبروت،مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧ صـ٦١ وراجع صـ١٣٨ "مقدمة في نظرية الأدب".

الحتمية ، بمعنى أن نمو شكل أدبى معين فى بلد معين وفى عصر معين لايمكن أن يحدث اعتباطاً ، وإن تكن عبقرية الأمة والفرد قد تهتبل الفرصة التى هيأتها الظروف التاريخية وقد تفلتها"[١]. ويضرب الدكتور شكرى عياد لذلك مثلاً بالقصة القصيرة التى يرى أنها "كانت تعبيراً عن البورجوازية المأزومة ، وبالرواية التى كانت تعبيراً عن البورجوازية الصاعدة"[٢]. فهما على الرغم من اتحاد الطبقة التى أنتجتهما ينتميان إلى نمطين مختلفين من القيم.

ولا ينبغى أن يفهم من تأكيد هؤلاء النقاد على حتمية التطور الاجتماعى فى النوع الأدبى أن أنصار هذا المنهج لم يتنبهوا إلى حرية الإبداع الفردى ، فالفرد عندهم حر فى إطار الجماعة ، والإبداع الفردى إنما يحقق ذاته من خلال التقليد الجماعى ، لأن الشكل الفنى لأى نوع أدبى هو شكل مرن قابل للتحول والانتقاء والتحوير ، وما تقاليد النوع الأدبى بالنسبة للفنان عندهم سوى الخبرة المكتسبة من أعمال أدبية سابقة ، أو المزاج الاجتماعى الذى يستطيع به الأديب التواصل مع قرائه ، إنه اللغة التى يستطيع التفاهم بها ، والأعراف والتقاليد التى يحيا فى ظلها ، يقول شكرى عياد فى ذلك: "إن الشكل الأدبى يمثل بالنسبة للفنان تحدياً دائماً وإمكانية غير محدودة فى الوقت نفسه ، ويوشك الشكل الأدبى إذا نظرنا إليه من وجهة الفنان الخالق أن ينحل دائماً إلى مجموعة من الوسائل ، وسائل يختار منها ويؤلف بينها على النحو الذى يجده أكثر إرضاءً له ، أو إن شئت أكثر مناسبة لموضوعه ، إلا أن الفنان فى اختياره لوسائله وتأليفه بينها لا يستغنى قط عن الخبرة السابقة فى ذلك ، لا خبرته وحده بل خبرة كل الأجيال التى سبقته من صناع الكلام ، وما الشكل الأدبى فى نهاية الأمر إلا تركيبة خاصة من هذه الوسائل تناسب كيفية معينة من الوعى"[٣]. وبذلك فإن شكل النوع الأدبى وبناءه يمثل عند أنصار المنهج الاجتماعى صورة من صور الوعى الاجتماعى ،

---

[١] شكرى عياد "القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى" صـ٥٠

[٢] المرجع السابق صـ٥١.

[٣] المرجع السابق صـ٧٦

وتعتبر بنيته جزءا من البنية الفوقية للمجتمع ، وهذا الشكل يتطور بتطور المجتمع نفسه ويخضع لقوانينه التاريخية ، أما شكل النص الأدبى وأسلوبه فيعبر عن الذات المتحققة فى وسط الجماعة.

وإذا كانت المدرسة الاجتماعية فى تحليل الأدب تعتمد على افتراض أن هناك تشابها بين البناء الفنى للنوع الأدبى وبين البناء الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع الذى نشأ فيه هذا النوع فإنها لم تهمل دور المضمون نفسه فى صياغة هذا البناء ، وبذلك فإن التحليلات الاجتماعية للبناء الفنى للأنواع الأدبية التى تناولها الاجتماعيون من النقاد كانت تدور حول ثلاثة محاور هى: البناء الاجتماعى ، والمضمون ، والبناء الفنى لشكل هذا النوع الأدبى ، فقد كان لوكاتش وجيرار وجولدمان ومن لف لفهم من النقاد الغربيين والعرب رغم اختلاف وجهات نظرهم يذهبون إلى أن الشكل الفنى للنوع الأدبى إنما هو صورة من مضمونه العام،وأن المضمون صورة من التكوين الثقافى والوعى الأيديولوجى للمجتمع. فقد ذهب لوكاتش وجولدمان إلى أن "هناك تشابها بين البناء الروائى الكلاسيكى وبين بناء التبادل فى الاقتصاد الليبرالى[1]" وأن هناك بعض أوجه التوازى فى التطورات اللاحقة التى لحقت بكل منهما[2]" ويفرق لوكاتش بين الرواية من ناحية والقصة والملحمة من ناحية أخرى بناء على هذا الأساس ، فيرى أن البطل فى الرواية مقطوع الصلة بالعالم قطعا لا يمكن وصله ، بخلاف البطل فى القصة والملحمة إذ أن البطل فيهما موصول بعالمه ، أو مقطوع عنه قطعا موقتا. والسبب فى ذلك عند لوكاتش أن هذا النوع المسمى بالرواية نوع جديد ، مضمونه يتلاءم مع قيمة حقيقية موجودة فى المجتمع الليبرالى هى قيمة الفردية[3] ، وبذلك فإن البناء الاجتماعى القائم على الفردية فى المجتمع الليبرالى قد أفرز مضامين ملائمة تعالج قيم هذا البناء ، وهذه المضامين بدورها هى التى

---

[1] السيد يس "التحليل الاجتماعى للأدب مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٠ صـ ٢٦

[2] المرجع السابق صـ ٢٧

[3] المرجع السابق ،صـ صـ ٢٧،٢٨.

صنعت الشكل العام لبناء الرواية بوصفها نوعاً أدبياً. وهذا الـــذى ذهـب إليـه لوكاتش سبق لهيجل أن ناقشه ، وهو -كما قلنا- يصلح للتفريق بيـــن طريقتـي عصرين فى فهم الحياة وفى التعبير عنها ، عصر الملاحم والأســاطير وعصـــر الرواية والقصة القصيرة ، لكنه لا يصلح للتفريق بين الأنواع الأدبية التى أنتجـها عصر واحد ، لأنها لو استخدمت فى هذا الغرض فإنها سوف تكون متناقضة مـع الأساس الذى قامت عليه ، فالظروف الاجتماعية المتشابهة تنتج مضامين متشابهة ومن ثم فإنها تنتج أشكالاً أدبية متشابهة.وبالتالى فإن تفريق لوكاتش الذى اقتبسه من هيجل بين الملحمة والرواية تفريق وارد لكنه لا يصلح للتفريق بين الروايـة والقصة القصيرة لأنهما من نتاج عصر واحد ، وربما من نتاج روح واحدة حسب فهم هيجل للروح. يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر مبيناً هذه العلاقة بين كـل من البناء الاجتماعى والمضمون والبناء الفنى: "إن التشكيل الأدبى لا يتغـير إلا بتغير المضمون ، الذى لا يتغير بدوره إلا نتيجة لتغــير الظـرف الاجتمـاعى الموجود[١]"

على أن معظم الاتجاهات الاجتماعية فى تحليل البنية الفنية كانت اتجاهـات يسارية-وبخاصة فى الوطن العربى- ومن ثم فإنها لم تهمل العنصر الاقتصـادى ودوره فى صياغة البنية الاجتماعية والبنية الثقافية بوجه عام. كما أنها مزجـت بين الاتجاه الاجتماعى والاتجاه الأيديولوجى كما رأينا عند لوكاتش.

وقد كان لهذا المنهج ثمرات طيبة فى تحليل الأعمال الأدبية فى مصـــر والوطن العربى فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن ، وفى تأصيل الأنـواع الأدبية الوافدة وبخاصة القصة القصيرة والرواية ، وفى التأريخ لهما فى البيئـة المصرية ، غير أن أعمال النقاد الذين اتخذوا هذا المنهج نبراساً لهم احتوت علـى كثير من المآخذ منها:-

---

[١] عبد المحسن طه بدر:قضايا القصة القصيرة، محاضرات جمعها ربيع الصبروت صـــ٤٨

١. أن المرحلة الثورية التى نشأوا فى ظلالها أو بشروا بانجازاتها الاشتراكية دفعتهم إلى العناية المفرطة بالمضمون ، بل الوقوف عنده وعدم تجاوزه إلى الشكل الذى يعبر عنه هذا المضمون ويمثله بصورة تطبيقية ، وفى الحالات النادرة التى عنوا فيها بذلك الشكل لم يتجاوزوا ما تحدث عنه لوكاتش وأنصار المذهب الاشتراكى عن البطل المشكل والبطل الإيجابى.......الخ.

٢. أن النظريات التى تحدثوا عنها كثيراً والتى ترى أن بناء الشكل الأدبى صورة من صور البناء الاجتماعى ، لا ولم تصلح عند التطبيق على القصة أو الرواية الاشتركيتين فى مصر ، لأن هذه القصص وهذه الروايات كانت تؤلف وأصحابها يؤمنون بذلك المبدأ الذى يرى "أن الوعى قد يسبق فى مرحلة من مراحل تطور المجتمع الموجود ويوجه حركته نحو التغيير ويقوده إليه"[١]. فلقد كان المجتمع المصرى–حسب وجهات نظرهم–تابعاً فى هذه المرحلة التى تحتم على الأدباء أن يكونوا أسبق وعياً من المجتمع ، ومن ثم فإنهم حملوا على عواتقهم مسئولية توجيه حركة هذا المجتمع وتغييره وقيادته ، كما أن الرقابة الحكومية فى هذه الفترة جعلت الأدب يسير حسب اتجاهات محددة تخدم هذا الاتجاه،ومن ثم أصبحت قصصهم قصصاً تبشيرية ثورية تزخر بالدعاية و الوعظ الاشتراكى،أو صورة محرفة لنماذج اشتراكية فى مجتمعات أخرى، ولا تعبر عن المجتمع المصرى ولا يأتى بناؤها صورة من بنائه. كما تذهب النظريات ولذلك جاءت معظم التحليلات النقدية المتعلقة بها أشكالاً من تمحل الأسباب لعلاقة مبتورة بين أشكال لا وجود لها إلا فى أذهان أصحابها ومجتمع يسير فى اتجاه آخر له بنيته المستقرة ، ولا علاقة له بهذه الأشكال ، ولذلك فإن بعضاً من النقاد قد تنبه إلى هذه العلاقة المقطوعة بين البنى الاجتماعية فى مثل هذه المجتمعات والبنى الفنية الجمالية فى مثل هذه القصص والروايات ، إذ يرى هاوزر "أن هذه العلاقة إنما تكون بشكل

---

[١] عبد المنعم تليمه "مقدمة فى نظرية الأدب" ص ١١٢

أوضح فى المجتمعات البدائية"[1]. ويقول غالي شكرى عن الأديب الاشتراكى العربى: "عثر فى نماذج الآداب الاشتراكية وفكرها على صياغة جاهزة عليه احتذاؤها ، والاقتداء بها ، وإن لم أقل محاكاتها وتقليدها كما حدث فى الأغلب الأعم"[2] مما يدل على أن هذا الاتجاه هو فى حقيقة أمره مذهب أيديولوجى وان كان أنصاره قد رفعوا رايات المنهج الاجتماعى.

٣. أن التفسيرات التى أضفاها نقاد هذا الاتجاه على مسيرة الأنواع الأدبية وبخاصة القصة القصيرة ، هى عينها تفسيرات القصة القصيرة الأوربية ، فهم يربطون بين ظهورها وازدهارها فى مصر فى هذا القرن وبين ظهور الطبقة البورجوازية ، ويفرقون بينها وبين القصص السابقة عليها ، على أساس التفرقة بين بناء الطبقة البورجوازية ومجتمع الطبقة الارستقراطية ، ويتتبعون مسيرتها ، من خلال طبقة البلوريتاريا ، ونموها وصراعها الدموى مع الطبقات الرجعية ، ناسين أو متناسين أن تركيب المجتمع فى مصر مختلف،وأن بناءه ذو طابع خاص لم تفترق فيه الطبقات بهذا الشكل الحاد،ولم يكن هناك صراع دموى يوما ما كالذى شهدته روسيا أو غيرها ، ويستدل واحد منهم[3] على ذلك بأن لكل مجلة من المجلات الأدبية فى النصف الأول من هذا القرن قصصها ، فواحدة تنشر قصصاً رومانسية وأخرى واقعية ، ونسى أن ذلك إنما كان اتجاهاً لتحرير المجلة المذكورة أو تلك،وليس اتجاهاً اجتماعياً ، فهى اتجاهات لنوافذ تملك سلطة الاختيار وليست اتجاهات جماهيرية أو إبداعية. وبالمثل فإن سيادة الاتجاه الواحد على الصحافة الأدبية فى العهد الثورى ليس معناه اتفاق جميع المبدعين على هذا الاتجاه ورفضهم لكل الاتجاهات الأخرى.

---

[1] راجع عبد المنعم تليمة "نظرية الأدب" صـ١٤٠

[2] غالي شكرى:صراع الأجيال في الأدب المعاصر دار المعارف سلسلة اقرأ رقم ٣٤٢ صـ١٣٤

[3] هو الدكتور سيد النساج فى كتابه "اتجاهات القصة المصرية القصيرة صـ١٨

كما أن أنصار هذا الاتجاه الاشتراكي اتخذوا من الشكل الفنى للقصة الأوربية فى قطر من الأقطار نموذجاً ، يعدون كل خروج عليه عيباً ، مع أن أصول المنهج الاجتماعى تقضى بأن النوع الأدبى فى كل بيئة ثقافية إنما يتخذ شكل البنية الثقافية للمجتمع فى هذه البيئة ، ومن ثم فإن أشكال الخروج على شكل القصة القصيرة الروسية أو الفرنسية أو الأمريكية استجابة للمزاج المصرى أو العربى ينبغى ألا تؤخذ على أنها عيب ، بل ينبغى أن تكون أحد خصائص البناء الشكلى لهذا النوع فى مصر. لقد تمادى بعض هؤلاء النقاد فى استعارة الأحكام والقوالب النقدية إلى الحد الذى يكتفى فيه الدكتور النساج مثلاً فى وصفه لفن القصة عند محمود كامل بحكم جاهز يقول فيه عن مرحلة من مراحل تطور القصة المصرية واتجاه مسيطر من اتجاهاتها: "وبالنظر الدقيق فيما أشرنا إليه من قصص النوع الأول الذى يتزعمه محمود كامل المحامى سنجد أصدق وصف له هو ذلك الذى أطلقه "مكسيم جوركى" عن "جى دى موباسان" حين قال عنه: إنه هلك متسماً بثناء البورجوازية عليه وأنه أهدر مواهبه فى كتابة قصص هينة هدفها إيقاظ الغرائز الحسية لأصحاب الدخول الثابتة الذين يقرعون عقب وجباتهم الدسمة"[١] على الرغم من أن قراء الأدب الرومانسى فى مصر فى ذلك الحين لم تكن لهم وجبات دسمة كالتى كانت عند قراء موباسان ، بل كانوا يهربون من واقعهم المؤلم إلى هذا الأدب ، وعلى الرغم أيضاً من بعد الشقة بين هذا الأدب وما كتبه موباسان. كما أن معظم محللى القصة القصيرة فى مصر لم يتمكنوا من نسيان ميولهم الحزبية عندما تناولوا القصص التى تمثل مراحل التطور الفنى ، مما دفعهم فى بعض الأحيان إلى الغض من تفوق بعض الأعمال الجيدة والإشادة بأعمال أخرى أقل شأناً ، لا لشئ إلا لأن هذه تتجه ناحية أيديولوجية معينة وتلك تتجه ناحية أخرى.[٢]

---

[١] سيد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة مكتبة غريب سنة ١٩٨٨ صـ ٤٣

[٢] أنظر مثلاً إلى الأحكام التى يصف الدكتور سيد النساج كثيراً من قصص يحى حقى بأنها تفتقر إلى الشكل الفنى.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا الاتجاه الاجتماعى المضمونى كان تعبيراً حقيقياً عن الفكر العربى فى مرحلة تاريخية مهمة فى الثقافة العربية والنقد العربى ، ولقد شارك فرسانه مشاركة حقيقية فى تأصيل فن القصة القصيرة والرواية فى مصر والوطن العربى ، لكن المنهج الذى ساروا عليه أصبح اليوم جزءاً من التاريخ ، وكل ما بقى منه الآن هو تلك الحقيقة التى لا يمكن إنكارها ، وهو وجود علاقة ما بين البناء الفنى للنوع الأدبى فى مجتمع ما والبناء الفنى الجمالى والتعبيرى لهذا النوع ، وهى الحقيقة التى نسيت فى خضم العراك المذهبى الأيدولوجى والرغبة فى التنوير والتبشير -لكن ما نوع هذه العلاقة؟وكيف يمكن إدراكها؟ وأى بناء فني يمكن إدراكه فى النوع الأدبى؟هل بناء التكوين أم بناء التلقى؟وهل يبحث عن هذه العلاقة فى المجتمع أم فى النصوص الممثلة لهذا النوع فى صورتها المحققة؟ إجابات كثيرة ومتنوعة وهى فى مجملها تذيب فكرة العلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء الفنى فى مناهج أخرى تنتمى إلى الأسس اللغوية أو النفسية أو الفلسفية.

المنهج التأويلى

لعل أقرب المناهج الحديثة من المنهج الاجتماعى هو المنهج التأويلى أو التفسيرى ، فهذا المنهج يبحث فى النصوص عن بنية التلقى فحسب ، ويرى أصحابه أن البنى الفنية للأنواع الأدبية لا وجود لها إلا فى عقل القارئ فحسب ، فشتيجر مثلاً يرى :"أن الأنواع الأدبية إمكانات أساسية للوجود الإنسانى من جهة القارئ أو السامع ، فقد يطالع المرء قصة ويحس فيها الدراما والعكس بالعكس ، إذ قد تحدث الدراما من التأثير مثل الذى تحدثه القصة ، فليست العبرة فى هذه وتلك -كما يقول-بصورتها الخارجية بل بالمسلك الداخلى للقارئ والسامع"[1] أما إمبرتوايكو فيعيب على البنيوية السيميائية التى ازدهرت فى الستينيات من هذا القرن أنها عندما تناولت البنية الدلالية فى الأدب إنما انساقت وراء "الاعتقاد

---

[1] لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب لونجمان سنة ١٩٩٧ صـ١٥٦

السائد بأن النص ينبغي أن يعالج في صلب بنيته الموضوعية كما تتبدى للناقد في سطحها الدال"[١] ويرى أن السيميائيين أهملوا بنية القراءة نفسها وركزوا على بنية التكوين ، أي أنهم نظروا إلى البنية الدالة في النص على أنها موضوع نصـــي ، وليس على أنها استخدام اجتماعي للنص يعتمد على الأعراف الدلالية في المجتمع المتلقي للنص ، وعلى شفرته وليس على التراكيب الخاصة القائمة في النص نفسه ، فما يبقى من أي نص عند القارئ -كما يرى إيكو- هو صورة النص ممزوجة بقيم اجتماعية في عقل القارئ نفسه ، وأن هذه القيم هي التي تتحكم في صياغـــة النص بعد الفراغ من قراءته ، مما ينشأ عنه اختلاف ما بين بناء النص الواحد في صورته المكتوبة وصوره المتعددة في أذهان القراء.

ويرى أمبرتوايكو أن لكل نوع أدبي بناءه الفني الذي يتحقق فـــي الأعمـــال الأدبية في مرحلة معينة ، وفي قراءة هذه الأعمال ، ويرى أن هذا البناء هو فـــي حقيقته امتداد للبناء الثقافي والاجتماعي ، فهو يقول مثلاً: "البناء الديني والتقـــاليد التي تحدد أهمية أي أمثولة فنية من هذا النوع ومستوى شخصياتها ومفاهيمها في العصور الوسطى يقف شاهداً على تقاليد تاريخية كاملة ، وخلفية ثقافية كاملـــة"[٢] ويرى أن أرسطو "قد ميز نوعاً فنياً خاصاً قادراً على توصيل العاطفة الخاصـــة وهو التطهير المأسوي"[٣] "لكنه يعيب على أرسطو أنه اقتصر على وصف ذلـــك النموذج الشكلي الذي يظهر استراتيجية هذا النوع ولم يتطرق إلى الجذور الثقافية والاجتماعية الذي انتجته ، يقول ايكو في هذا الصـــدد: "ومـــع ذلـــك فـــهو -أي أرسطو- لم يقم بمحاولة لتوضيح الأسباب العميقة الجذور لهذه العاطفـــة ، تلـــك الأسباب التي ضاعت في مكان ما بين أصول فولكلور حوض البحر المتوسط ، وشعائر ديونسيوس وعقلانية الطب الأغريقي ، وقد قام -بدلاً من ذلـــك- ببنـــاء

---

[١] أمبرتوايكو "القارئ في الحكاية" ترجمة انطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي المغرب سنة ١٩٩٦ صـــ٨

[٢] أمبرتوايكو "تحليل البناء الأدبي - حاضر النقد الأدبي ترجمة د.محمود الربيعي صـــ١٤٤

[٣] المرجع السابق صـــ١٤٥

"نموذج وصفى" لفهم الاستراتيجية الخاصة للعناصر الشكلية التى تثـــير فعاليـــة العاطفة المأسوية"[1]

ومن الملاحظ هنا أن إيكو ينظر إلى البنية الشكلية للنوع الأدبى من زاويتين الأولى: أنه لا يسمي ذلك النوع الذى حدد أرسطو معالمه بالدراما بل يســميه التطهير المأسوى ، وهذا يدل على أنه كان يفهم أن أرسطو كان يقصد بنية التلقى فى الدراما لا بنية التكوين ، فهو يسميها باسم مظهرها المتعلق بالأثر الذى تتركه فى المتلقى.

وأما الزاوية الثانية فهى الجذور الثقافية والاجتماعية التى عملت على تكوين هذه البنية والتى عاب على أرسطو عدم تناولها عند حديثة عن التطهير المأسوى.

ومثلما عاب على أرسطو قطعه لجذور ما أسماه "التطهير المأسوى" عــن بيئته الثقافية والاجتماعية ، فإنه يعيب على المدرسة الجديدة فى النقد التى يطلــق عليها "مدرسة علم الجمال الرمزى" أو مدرسة "النقد الجديد" يعيب عليها أنها عنـد تحليلها لبناء عمل ما أنها تتوصل إلى نماذج ثابتة فى العمل ذاته وتتوقف عند هذا الحد ، لكنه يرى أنه ينبغى أن يكون الوصول إلى هذه النماذج سبيلاً إلى اكتشاف "الأدوات التى تفهم بها الصلات بين العمل الفنى والسياق الثقافى"[2].. بل اكتشــاف القيم الحقيقية التى تجعل طريقة تركيب أى عمل مفتاحــاً لفــهم القيــم الســابقة واللاحقة عليه ، لأن القيم التى يحتويها الأدب والتى يفسر بها ويفهم بها جزء من قيم المجتمع وبيئته الثقافية.

وهكذا يعيدنا امبرتوايكو إلى الأساس الفلسفى للمنهج الاجتماعى ، وهــو وجود تلك العلاقة ، بين البنية الاجتماعية والبنية الفنية للأنواع الأدبيــة ، لكنــه يكتشف علاقة جديدة وبنية جديدة هى علاقة القيم التفسيرية وبنية التلقى لا بنيــة التكوين ، إنها البنية التى تترسب فى ذهن القارئ بعد فراغه من قــراءة النــص

[1] المرجع السابق صـــــ١٤٥

[2] السابق صـــــ١٤٦

وليست تلك البنية النصية القابعة على صفحات الكتاب أو التى كانت فى ذهن المؤلف يوما ما.

أما المناهج الأخرى التى اهتمت نوعا ما بالعلاقة بين البنية الاجتماعية والبنية السردية ، ولكن من زوايا أخرى فهى المناهج التى تأثرت اللسانيات. وهى مناهج متعددة وليست منهجا واحدا ، ولها اهتمامات متنوعة ومدارس مختلفة وهى رغم اهتمامها بالنص غير أنها لم تهمل البنية الفنية للنوع الأدبى.لكنها تناولته حسب منهج خاص يتلاءم مع معطياتها.

٦- المناهج اللسانية.

منذ أن أحدث سوسيير ثورة فى مجال اللسانيات باكتشافه المظهر اللغوى والمظهر الكلامى فى الخطاب والنقاد ومنظرو الأدب يتطلعون إلى إيجاد منهج علمى متقن لدراسة الظاهرة الأدبية يشبه المنهج اللسانى فى انضباطه وعلميته ، وقد أخذ بحثهم عن ذلك الهدف اتجاهات مختلفة ، وقد كان نصيب البنية السردية للأنواع الأدبية من أبحاثهم متفاوتا ومتنوعا بدرجة كبيرة ، فقد اكتشف بروب ، فى بحثه عن هياكل الحكاية الخرافية ، أشكالا ثابتة لهذا النوع الأدبى تحدد قوامه وتحصر أعماله وتصف بنيته ، وأشكالا أخرى متغيرة فى كل نص من النصوص التى تنتمى إليه ، فى ثنائية تشبه إلى حد بعيد ثنائية سوسير ، ولقد كانت محاولة بروب هذه خطوة جريئة وعلمية فى دراسة البنية السردية لهذا النوع الأدبى المسمى بالحكاية الخرافية-فقد أقامها على استقراء أربعمائة حكاية من حكايات الجنيات الروسية[1] ، وكان يمكن لهذه المحاولة أن تستثمر فى دراسة البنى السردية للأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة ، وقد حاول كل من جريماس وكلود بريمون وتودروف أن يستفيدوا من هذه التجربة الرائدة ، كما أرسى الشكلانيون الروس دعائم قوية أفادت منها الدراسات البنيوية الأسلوبية فى تحليل البنية السردية للنص وأقاموا هذه الدعائم على أسس لسانية أيضا ، لكن اهتمام هؤلاء النقاد "يركز-كما يقول إيان ريد – على طبيعة القصص نفسها أكثر

[1] راجع فلاديمير بروب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" ترجمة أبو بكر حسن باقر وأحمد عبد الرحيم نصر النادى الأدبى الثقافى بجدة سنة ١٩٨٩

البنية السردية للنص وأقاموا هذه الدعائم على أسس لسانية أيضاً ، لكن اهتمام هؤلاء النقاد "يركز –كما يقول إيان ريد – على طبيعة القصص نفسها أكثر من تركيزهم على مفهوم أصل الشكل الفنى"[1]

أما باختين فعلى الرغم من انطلاقه فى تحديده لمفهوم الرواية من اللغة مثل سائر الشكلانيين الروس فإنه لا يهمل الجانب الاجتماعى فى تكوين البنية الفنية للنوع الأدبى ، لأنه يحدد البنية السردية للرواية من خلال تحديده للخطاب الروائى ومدى الفرق بينه وبين الخطابات الأدبية الأخرى كالخطاب الشعرى والخطاب الدرامى وكيفية هذا الاختلاف ، إذ يرى أن لكل نوع أدبى أسلوب خاص ، وهذا الأسلوب هو بالدرجة الأولى أسلوب لغوى ، وهو ليس تعبيراً عن المؤلف ، بل هو أسلوب يعبر عن الجماعة ، لأن الجنس الأدبى كما يرى باختين "جزء من الذاكرة الجماعية"[2] وهو ممثل للذاكرة الخلاقة فى عملية التطور ، وبذلك فإن باختين يرى أن النوع الأدبى إفراز اجتماعى لكنه عن طريق اللغة ، وهذا هو الفرق بينه وبين أنصار المنهج الاجتماعى الذى سبق الحديث عنهم ، ولذلك فإنه يهمل الارتباط التقليدى بين الرواية والطبقة المتوسطة وقيمها الفردية ، ويرى أن شكل الرواية وبناءها الفنى يرتبط بجذور أعمق من الجذور الطبقية ، أنه يضرب إلى أعماق الثقافة الشعبية حيث الطابع القائم على الطقوس الجماعية. تلك الطقوس التى تترسب فى اللغة،كما يضيف باختين إلى هذا البعد الأسلوبى

---

[1] إيان ريد : القصة القصيرة ترجمة منى مؤنس صـ٧٥

[2] تودروف: باختين المبدأ الحوارى ترجمة فخرى صالح الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ صـ١٩٢

بعداً أخر يميز به النوع الأدبى وهو موضوع الأنسان المتكلم فى أسلوب هذا النوع ، إذ بهذا الأنسان تتحول اللغة من كونها لغة إلى كونها خطاباً أى ملفوظاً لغوياً.[1] ويتحول الجنس الأدبى إلى جنس تعبيرى له لغته الخاصة وأسلوبه الخاص.

ويفرق باختين بين الرواية والشعر بناء على هذين العنصرين: العنصر اللغوى الملفوظ والأنسان المتحدث.ففى الرواية صراع بين اللهجات والاستخدامات السابقة والخطابات التخيلية ، كما أنها تتميز بتعدد الأصوات ، أما الشعر فهو على النقيض من ذلك يعتمد على اللغة البكر المستأنفة المفرغة من نوايا الأخرين ، ويعتمد كذلك على أحادية الصوت ، يقول عن الرواية "إن الناثر الروائى لا تستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات"[2] ويقول "أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية"[3] ولذلك فإن باختين يطلق على منهجه هذا اسم "الأسلوبية السوسيولوجية"[4] تفريقاً بينه وبين الأسلوبية اللغوية ، التى تتعامل مع الأسلوب باعتباره معطى لغوياً مستقلاً عن البناء الاجتماعى.

لكن البنيويين الذين أتوا بعد باختين عندما اهتموا باستنباط نماذج للبنى السردية أو افتراضها لم يستخدموها فى المقام الأول لدراسة بنية النوع. كما استخدمها باختين إذ لم تكن قضية الأنواع تعنيهم كثيراً –لكنهم استخدموها فى تحليل النصوص السردية نفسها ، فقد استخدم رولان بارت مثلاً نموذج الجملة فى تحليل النص ، واستخدم شتراوس نموذجاً أخر استنبطه من اللسانيات وطبقه

---

[1] راجع محمد برادة مقدمة الخطاب الروائى لباختين دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة سنة ١٩٨٧ صـ١٨

[2] باختين "الخطاب الروائى" ترجمة محمد برادة صـ٦٨

[3] المرجع السابق صـ٨٨

[4] المرجع السابق صـ٦٨

على الأنثروبولوجيا. لكن الملاحظ أن البنيوين انتهوا إلى شئ قريب من بنى الأنواع ، وهو ما يعرف بالخطابات النوعية وهو ما طوره بعد ذلك الأسلوبيون الجدد فيما يعرف بأسلوب النوع الأدبى عند ليتش ، فعندما حلل رولان بارت النصوص بناء على نموذج الجملة الثلاثى المستويات (الوظائف والأعمال والإنشاء) انتهى إلى أن هناك سمات تميز النصوص التى تنتمى إلى نوع أدبى سردى وتفصله عن تلك التى تنتمى إلى النوع الآخر ، فهو يقول مثلاً "بعض القصص وظيفى بقوة كالحكايات الشعبية وبعضها الأخر على العكس من ذلك دلائلى بقوة كالروايات النفسية"[١] ويقول :"إننا لنعرف سمات الملحمة هنا مجموعة من الحكايات المتعددة ، فالملحمة قصة مهشمة على المستوى الوظيفى ولكنها موحدة على مستوى العامل"[٢] وليفى شتراوس ينتهى أيضاً إلى ذكر ملامح محددة لنباء الأسطورة ، رغم أنه يدرسها فى إطار هدفه العام وهو تحديد السمات التى يتميز بها الذهن الإنسانى ، إذ يرى أن فى كل الأساطير مجموعة من العناصر الثابتة ، بل يقول "باستمرار إن أى أسطورة ما هى إلا تحوير لأساطير أخرى"[٣] على أن كثيرين من الأسلوبين يربطون بين الأنواع الأدبية والقوى الإنسانية الثابتة فى التعبير ، تلك القوى التى يطلقون عليها مسمى "الوظائف" ، إذ يرون أن للغة ثلاثة وظائف أساسية هى: التعبير والنداء والتمثيل "فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم والنداء بضمير المخاطب والتمثيل بضمير الغائب" ويرون "أن الشعر الغنائى قوامه من التعبير ، والملحمة من التمثيل والدراما من النداء"[٤].

وهكذا يتفق هؤلاء الأسلوبيون مع ما ذهب إليه أرسطو من تقسيم للأنواع الأدبية إلى ملحمة ودراما وشعر غنائى ، ويعتمدون فى تقسيمهم للأنواع -مثله- على الأسلوب.

---

[١] رولان بارت مدخل إلى التحليل البنيوى للنص ترجمة منذر عياشى مركز النماء الحضارى سورية سنة ١٩٩٣ صـ٤٦.

[٢] المرجع السابق صـ٦١.

[٣] دان سبيربر: كلود ليفى شتراوس "البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا" ترجمة محمد عصفور ،عالم المعرفة،الكويت سنة ١٩٩٦ صـ٦٢

[٤] د. لطفى عبد البديع: "التركيب اللغوى للأدب بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا لونجمان سنة ١٩٩٧ صـ١٦٥

والخلاصة: أن هناك بنية سردية هى عبارة عن مجمـــوع الخصـــائص النوعية للنوع السردى الذى تنتمى،إليه فهناك بنية سردية روائية وهنـــاك بنيـــة درامية ..كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشـــعرية وبنيـــة المقال....الخ.

على إن دراستنا للبنية السردية لنوع أدبى من هذه الأنواع مثل القصـــة القصيرة لا يهدف إلى توحيد النمط الشكلى لها فى كل زمان ومكان–كما كـــانت تهدف نظرية الأنواع القديمة –ولا يعنى أيضاً اعتبار أسلوب كاتب مـــا أيـــاً كان قدره ، أو نتاج شعب مهما كانت إسهاماته معياراً لهذا النوع ، لأن ذلك يؤدى إلـــى الجمود والتبعية الفكرية والجمالية. لكن الهدف هو الكشف عن العناصر الثابتة فى النصوص التى تنتمى إلى هذا النوع الأدبى ، هذه العناصر ليست أوامر أو قيـود تكبل حركة الإبداع لدى الأدباء بل هى هيئات ربما تكون المعرفة بها عاملاً فـــى تحقق التفوق والابتكار،لأنها عامل جوهرى فى التعبير ، والدليل علـــى ذلـــك أن الأدباء العظام لم يكونوا مخترعين لأنواع جديدة –كما يرى أوستن وارين– بـــل مطورين لأنواع قديمة[1] ، وهذه العناصر البنائية تتميز بالثبـــات النســـبى إذا مـــا قورنت بالتطبيقات المتنوعة للنصوص ، كما تتميز بالخصوصية النوعيـــة التـــى تميزها عن الأنواع السردية الأخرى ، فعلى الرغم من تداخل بعض الخصـــائص بين الأنواع كالاشتراك بين الرواية والقصة القصيرة أو بين القصـــة القصـــيرة والشعر أو بين القصة القصيرة والدراما فى بعض السمات، فإن الحقيقة أن بنيـــة النوع لا تتحقق بوصفها بنية نموذجية مستقلة بسبب احتوائها على مجموع هـــذه الخصائص فحسب ، ولكن لأنها جمعت بينها أيضاً بطريقة خاصة تختلـــف عـــن طريقة تركيب الرواية أو الشعر أو الدراما أو المقال أو أى نوع آخر. ومن ثـــم فإن كل عنصر فيها يصبح له شكل جديد ، ووظيفة جديدة ويرتبـــط بمجموعـــة خاصة من التقنيات والأساليب.

---

[1] أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب ص٢٣٧.

كما أن البنية التى تسعى إلى الكشف عنها فى القصـــة القصـــيرة بنيـــة نموذجية تتعلق بالوصف والتصنيف فقط ، ولا صلة لها بالتقويم ، فقد تتحقق كـــل عناصر البنية النوعية فى عمل ما دون أن يكون هذا العمل جميـــلا أو ذا قيمـــة نقدية كبيرة ، وقد يأتى العمل هجينا يجمع عناصر من بنى أنواع مختلفة ويـــأتى جميلا ، فليس هناك حجر على الكتاب يحتم عليهم أن يلتزموا شريعة نوعيـــة لا يحيدون عنها ، فقد تلتقى فى النص الواحد عناصر من بنيات شتى أدبية أو غـــير أدبية ، لكن الذى يجعل من هذا النص رواية أو مسرحية أو قصـــيرة أو قصـــة قصيرة هو العنصر الغالب على البناء ، هل هو عنصر روائـــى أو درامـــى أو شعرى،فبنية العمل المنجز شئ وبنية النوع الأدبى شئ أخر ، بنية النوع الأدبـــى صيغة تعبيرية وجمالية ، ولا حدود أو قيود تحول دون اقتباس الكتاب عناصر من بنى نوع أخر أو استخدام الأدوات الفنية لأنواع أخرى ، فقد طالما أخذت الروايـة من الدراما ومن السينما تقنيات متعددة ، وكثيرا ما أخذت القصيدة عناصر مـــن الدراما ومن القصة ، فلم يحل ذلك دون وجود صيغة محددة لكـــل مـــن الشـــعر والدراما والرواية.

هناك أذن فارق كبير بين النوع الأدبى كما يكون وبين النوع الأدبـــى كمـــا ينبغى أن يكون ، النوع الأدبى كما يكون هو النصوص الأدبية المنجزة،أما النـــوع الأدبى كما ينبغى أن تكون فهو البنية الفنية لهذا النوع ، فى الأول يظهر أســـلوب الكاتب وأسلوب العصر وأسلوب النص أما الثانى فهو صيغة خالصـــة ومســـتقلة وإن كانت ذات صلة وثيقة بالبنى الأجتماعية والثقافية للعصر الذى ازدهرت فيه ، فهى صيغة تعبيرية وجدت لتسد حاجة تعبيرية خاصة ، وكل الصيغ التعبيريـــة السائدة فى عصر ما تشكل بنية واحدة تشبة البنية القائمة فى القاموس اللغـــوى أو الفكرى لهذا العصر ، ففى العصور القديمة كانت الأسطورة والحكايـــة كـــافيتين وبعد ذلك جاءت الدراما والملحمة والشعر الغنائى فحلت محلـــها وأفـــادت مـــن عناصرهما وبعد ذلك أصبحت الرواية والدراما والشعر الغنائى والقصة القصيرة هى التى تسد الحاجة التعبيرية للعصر الحديث ، وماتت الأسطورة والملحمـــة ،

وتحللت بنيتاهما وأصبحتا مجرد عناصر في بنى حديثة ، لان العقلية الحديثة لــم تعد تقبل منطق التعبير الأسطوري أو الملحمي ، فطريقة التعبير عن المعنى شطر المعنى ، وكذلك فإن القنوات التعبيرية جزء من منطق العصـــر الـــذي وجـــدت فيه،فليس للمعنى الواحد إلا طريقة واحدة هي الأكثر ملاءمة للتعبير عنه وليـــس هناك إلا قناة تعبيرية واحدة هي الأوفق لشريحة من الدلالات. إذا كـــان الأمـــر كذلك فإن تغير القناة التعبيرية ينشأ عن تغير منطق العصر ومنطق الفكر الـــذي هو جزء منه،كما يؤدي إلى تغير الدلالة والرسالة الجمالية والإيماءات المصاحبة ، فكل صيغة تعبيرية تؤدي دوراً مستقلاً لا يمكن للصيـــغ الأخـــرى أن تؤديـــه ومجمل الصيغ التعبيرية في كل عصر تسد الحاجة التعبيرية للناس بصورة كاملة ومتكاملة ، فما يؤدي عن طريق القصة القصيرة لا يمكن للرواية أو الدرامـــا أن تقوم به وما يؤدي عن طريق الرواية لا يمكن للقصة القصيرة أن تعـــبر عنـــه وليس هناك حاجة تعبيرية لم تؤد من خلال هذه الأشكال المتعاصرة، إذ لو حـــدث قصور من هذه الناحية لنشأ شكل جديد ولأدى ذلك إلى تحوير الأشكال التقليديـــة وتعديلها بما يتلاءم مع هذا الوضع الجديد..

وعلى هذا فإننا نوافق أصحاب المدارس البنيوية والأسلوبية الحديثة فـــي أن لكل نص شكله الخاص ، ونخالفهم في اقتصارهم على تتبع بنية هذا النص المفرد إيماناً منهم بأنه في ذاته يحمل خصائصه التي لا تتكرر، أو أنه يحمـــل منطقـــاً تعبيراً يشبه منطق الجملة في النحو ، فالخصائص المتفردة في النص لا تحـــول دون محاولة النقاد إيجاد خصائص مشتركة في مجموع النصـــوص المتشـــابهة والتي تنتمي إلى نوع أدبي واحد ، ونموذج الجملة في التعبير ليس هو النمـــوذج الأوحد لحصر الأمكانات التعبيرية في النص ، لأن المظهر الدلالي فـــي الجملـــة مظهر مقفل يؤدي دلالة واحدة ،بينما المظهر الدلالي في النص منفتح، ولأن دلالة الجملة تتحدد عن طريق السياق التعبيري لمنظومة من الجمل المتجاورة بينمـــا دلالة النص تنشأ من العملية التأويلية التي لا يكون القارئ هو المسئول الوحيـــد

عنها -كما يقول تودروف- "بل تأتيه من ثقافته وعصره"[1] وثقافته تفرض عليه استبطان نموذج النص الذى تحقق فى نصوص أخرى سابقة عليه ، وتمثل بالنسبة له التاريخ التعبيرى الذى يعتمد عليه فى عملية التأويل.

كما أننا نتفق مع أصحاب المنهج الاجتماعى فى أن هناك علاقة وطيدة بين البنية الاجتماعية بكل مستوياتها وبين بنى الأنواع التى تنشأ فيها ، فنحن مع باختين فى قوله "بأن النوع الأدبى جزء من الذاكرة الجماعية"[2] لكننا لا نرى رأى من يذهب إلى أن الوعى قد يسبق تطور المجتمع،ومن ثم ينبغى أن يعمل الأدب على خلخلة النظم القائمة ، لأن هذا يخرج النقد والأدب من منهج التحليل والتفسير إلى مذهب آخر هو الدعوة والتبشير ، وهذه ليست من الوظائف الفنية للنوع الأدبى ، كما أننا نؤمن بأن البنية الفنية للنوع الأدبى لا ينبغى أن يبحث عنها داخل بنى أخرى كالبنية الاجتماعية وإن كانت هذه البنية ذات صلة وثيقة بها ، بل يبحث عن البنية الفنية للنوع داخل النصوص نفسها ، ولا يلجأ إلى البنية الاجتماعية إلا بهدف التفسير وشرح عوامل التطور أو التحول. فلا مجال لبنية النوع الأدبى خارج النصوص الأدبية التى تنتمى إليها وقد فشلت المحاولات التى عملت على الكشف عن البنى الفنية من خلال البحث الاجتماعى.

وأما ما ذهب إليه امبرتوايكو من أن البنى الفنية للأنواع إنما هى بنى تأويلية ، فليس بمستبعد،غير أن هذا المنهج ينظر إلى البنى الفنية على أنها من عمل النقاد وليس من عمل الأدباء، على الرغم من أن المنطق يحتم وجود وعى فنى لدى الكاتب بهذه البنى ، إذ بدونها لا يمكن له أي يصوغ خطابه ولا يمكن له أن يلتقى بخطاب القارئ نفسه "فكل فهم-كما يقول تودروف- هو التقاء بين خطابين أى حوار"[3] خطاب المؤلف وخطاب القارئ.

---

[1] تودروف "الشعرية" صـــــ١١٨

[2] تزفتيان تودروف: باختين،المبدأ الحوارى ترجمة فخرى صالح،الهيئة المصرية لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة سنة ١٩٩٦ صـــــ١٩٢

[3] تودروف: الشعرية صـــــ١١٨

إن البنية السردية للقصة القصيرة –إذا كان لها حقيقة بنية مستقلة–لن تكون بدعاً ، ولن تخرج عن الإطار العام لجميع البنى الفنية ، من صلات وثيقة بالبنى الاجتماعية التى نشأت فى ظلالها ، ومن تحقق نظرى يجعل لها صورة خالصة تقوم بإزاء الصور المتعددة المنجزة فى شكل أعمال فنية لها خصائصها الذاتية ، وأن هذه الصورة النظرية الخالصة ليست سابقة على هذه الأعمال بل هى متحققة فيها ، وأن دور هذه الصورة وصفى لا تقويمى ، كما أن بنية القصة القصصية لن يشذ عن سائر البنى الفنية فى كونه عاملاً متحققاً فى الهيكل التكوينى للنصوص،وإن كان ذلك لا يمنع من أن يكون متحققا كذلك فى البناء التأويلى للقارئ.

لكن السؤال الذى ينبغى الوقوف عنده والذى تتوقف على الإجابة عليه كل النتائج المأمولة فى هذا البحث هو: هل للقصة القصيرة بنية مستقلة تمثل نوعاً أدبياً مستقلاً عن بنية الرواية والدراما والمقالة القصصية؟؟

بعبارة أكثر مباشرة: هل هناك مفهوم محدد للقصة القصيرة؟

الفصـــل الثانى

مفهـــوم القصـــة القصيـــرة

الفصل الثاني

****

مفهوم القصة القصيرة

يرى بعض النقاد أن كاتب القصة القصيرة يمكنه أن يحاول أى شئ ، بل إنه قد تم له بالفعل تجربة كل شئ ، لأن نوعه الأدبى الذى يستخدمه نوع غير منتهٍ ، بل غير محدد المعالم،لأن هذا النوع المسمى بالقصة القصيرة وكل نوع أدبى إنما هو – عند هذا الفريق– متصل بتلك القوة العقلانية غير المتوقفة–أى قوة التخيل–ومحتكم إلى عوامل لا يمكن الإمساك بناصيتها أو إخضاعها لحكم القانون المنطقى الصارم ، مثل عوامل الانفعالات والجمال والتأثير، وكل نوع أدبى على هذه الشاكلة وله هذه الملابسات لا يمكن تحديده ، من ثم فإنه لا قانون له ولغيره إلا الاجتهاد والابتكار والقدرة على الإمساك بتلابيب القارئ والتأثير فيه[1].

على أن هناك نقاداً آخرين يسلمون بوجود الأنواع الأدبية ، لكنهم لا يفرقون بين القصة القصيرة والرواية ، بل يعدونهما نوعاً أدبياً واحداً ، وذلك بسبب تقارب منهجيهما ، وتشابه تقنياتهما وأصولهما الفنية والاجتماعية ، وتعبيرهما عن طبقة اجتماعية واحدة هى الطبقة المتوسطة ، وظهورهما فى عصر واحد هو العصر الحديث ، واعتمادهما على شكل متقارب من أشكال التراث ، من هؤلاء النقاد المنكرين لوجود نوع مستقل وبنية فنية مستقلة لفن القصة القصيرة يختلف عن بنية الرواية (نورمان فريدمان) و(سوزان فرجسون) ، فهما يريان أن القصة القصيرة ليست نوعاً أدبياً مستقلاً عن نوع الرواية ، بل هما معاً نوع سردى واحد يختلفان فى الطول والقصر أو فى الدرجة،لكنهما لا يختلفان اختلافاً جذرياً فى النوع ، يقول فريدمان: "إن الأدوات وتنظيمها فى القصة القصيرة إنما تختلف عن نظائرها فى الرواية فى الدرجة ، ولكن ليس فى

---

[1] see: Valeria Shaw, the short story: Acritical introduction, Longman 1983 P.1

النوعية"[١] وتقول سوزان فرجسون: "إن الخصائص الشكلية الأساسية فى الرواية الحديثة هى الخصائص نفسها التى نجدها فى القصة القصيرة الحديثة:

١. تحديد زاوية الرؤية واتجاهها.
٢. التركيز على عرض الشعور والتجربة الباطنية.
٣. التخلى عن عدد من العناصر التى كانت موجودة فى العقدة التقليدية أو تحويلها.
٤. زيادة الاتكاء على المجاز والكناية فى عرض الأحداث والموجودات.
٥. التخلى عن الزمان الوقائعى (الكرونولوجى)
٦. الاقتصاد الشكلى والأسلوبى.
٧. اتجاه الأسلوب.

كل هذه العناصر تجمعت -كما تقول- فى تلك الحركة الأدبية المسماة بالانطباعية"[٢] ولا ترى هذه الناقدة أن هناك ما يميز القصة القصيرة عن الرواية سوى شدة التركيز على قوة الأثر أو الانطباع ، نتيجة لقصر حجم النص فى القصة القصيرة ، إذ يؤدى هذا القصر -كما ترى- إلى قلة العناصر وإمكان التحكم فى الإدراك والرؤية ، ثم تستشهد برأى للناقد جوزيف فرانك يرى فيه : "أن القصة القصيرة ليست إلا تجلياً انطباعياً أكثر من كونها نوعاً أدبياً مستقلاً"[٣].

أما الناقد الروسى شلوفسكى فقد قال صراحة بأنه لم يستطع الاهتداء إلى تعريف دقيق لمفهوم القصة القصيرة ، ولم يستطع تحديد الشكل المميز للبنية السردية لهذا الفن ، يقول: "يجب أن أعترف..أننى لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة ، أى أننى لا أستطيع أن أقول بعد ما هى الخاصية التى يجب أن تميز الحافز Le motif ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكى نحصل على

---

[1] Norman Friedman, "What makes a short story short", Essentials of the theory of fiction, Duke university press, Dur Ham and London 1988 P.154.

[2] Suzan C Ferguson, "Defining the short story Impressionism and form; Essentials of the theory of Fiction" P.459.

[3] Ibid, P.457

مبنى حكائى Sujet ذلك أن وجود صورة ما ، أو توازٍ ما أو وصف حادثة ما ، لا يكفى لكى يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة"[1].

ويرى إيان ريد أن السر فى عدم وجود تعريف دقيق يحدد ماهية القصة القصيرة إنما يعود لحداثتها ، يقول:"اهتمام النقاد الجادين بها لا يتناسب مع أهميتها كفن أدبى مقروء ، ولم يدخل مصطلح القصة القصيرة نفسه كمفهوم أدبى مقصود به فن أدبى محدد بطريقة جادة فى اللغة الإنجليزية إلا عندما ذكر فى ملحق قاموس أكسفورد الإنجليزي الذى نشر فى عام ١٩٣٣ ، وبدأت المناقشات النظرية حول القصة كفن أدبى جديد قبل تسميته بحوالى قرن من الزمان ، وذلك عندما ذكره إدجار ألن بو فى بعض مقالاته ، ولكن لم تتطور المناقشة فى هذا المجال إلا ببطء ، وحتى الآن -كما يقول- لا تزال معالم القصة القصيرة غير محددة لفن أدبى"[2] ثم يضيف قائلاً: "من الواضح أن هذا الفن الأدبى ليس له صفاء الفن الأدبى الواحد"[3].

أما فرانك أو كونور فيرى أن القصة القصيرة ليس لها قالب جوهرى يبنى عليه كيانها الفنى كما هو الشأن بالنسبة للرواية ، ومن ثم فإن افتقادها لهذا القالب جعلها أكثر مرونة وحرية وجعلها مجالاً خصباً لكل ابتكار جديد أو إضافة جديدة ، يقول فى معرض مقارنته بين الرواية والقصة القصيرة: "إن الروائى إذا أخذ شخصية ووضعها فى وضع معارض للمجتمع ثم سمح للشخصية نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع أن تتغلب عليه أو أن يتغلب هو عليها فقد قام بكل ما يتوقع منه.. والنمو التاريخى للشخصية أو للحوادث كما نراه فى الحياة يشكل قالباً جوهرياً ، وإذا أهمل الروائى ذلك فإنما يهمله على مسئوليته الخاصة ، لكن لا

---

[1] شلوفسكى: بناء القصة القصيرة والرواية:نظرية المنهج الشكلى:نصوص الشكلانيين الروس صـــ ١٢٢

[2] ايان ريد: القصة القصيرة ترجمة منى حسين مؤنس الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ صـــ ١١،١٢

[3] المرجع السابق صـــ ٢٢

يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شئ من هذا ينظر إليه على أنه قالب جوهرى ، لأن إطاره الذى يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها ، وهو لابد أن يختار دائماً الزاوية التى يتناولها منها ، وكل اختيار يقوم به يحتوى على إمكانية قالب جديد"[1]

ويذهب الدكتور شكرى عياد إلى رأى قريب من هذا الرأى ، إذ يرى أن القصة القصيرة ليس لها شكل واحد محدد ، وليس لها تكنيك خاص ولا وعاء تصب فيه ، بل إن الكاتب حر فى أن يوصل انطباعاته بالطريقة التى يراها ملائمة ، لأن الشكل فيها يعد جزءاً من المضمون وأداة من أدواته ، وذلك بخلاف الرواية التى استقرت على نموذج خاص ، أما القصة القصيرة فكل عمل ينجز فيها فله تصميمه الخاص ، يقول :"إن كل قصة قصيرة فنية هى تجربة جديدة فى التكنيك: إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعاً وعمقاً وشمولاً ، وما دام تصميم القصة القصيرة قائماً على الأداء الدقيق للانطباع فلابد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن تصميم غيرها من القصص ، إن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابقاً تاماً بين الشكل والمضمون ، فى حين أن شكل الرواية يشبه إلى حد غير قليل الوعاء الذى يمكن أن تصب فيه مواد مختلفة"[2]

وينظر الدكتور الطاهر مكى إلى الأمر من زاوية أخرى ، إذ يرى أن المشكلة ليست فى القصة القصيرة نفسها بل فى النقد الأدبى وفى التنظير المتعلق بها ، فهو يرى أنها جنس أدبى محدد وقد حصرها فى عشرة حدود هى: "حكاية أدبية ، تدرك لتقص ، قصيرة نسبياً ، ذات خطة بسيطة ، وحدث محدد ، حول جانب من الحياة لا فى واقعها العادى والمنطقى ، وإنما طبقاً لنظرة مثالية ورمزية

---

[1] فرانك أوكونور،الصوت المنفرد مقالات فى القصة القصيرة ترجمة الدكتور محمود الربيعى ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٩ صـ١٦

[2] شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى،دار المعرفة سنة ١٩٧٩ صـ٤٧.

، لا تنمى أحداثاً وبيئاتٍ وشخوصاً ، وإنما توجز فى لحظة واحدة حدثاً ذا معنى كبير"[1] لكنه يرى أن النقاد والمنظرين للأدب لم يهتدوا إلى تفريق صارم بينها وبين الرواية ، يقول "لم يتحدد بعد بدقة لا فى أذهان القراء ولا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين ، ولا نزال حتى اليوم نطلق لفظ القصة على الرواية"[2].

لكن هؤلاء النقاد الذين يرون أن القصة القصيرة لا تمثل نوعاً أدبياً مستقلاً عن الرواية ، أو الذين يرون أن مفهومها لم يتحدد بعد ، أو الذين يرون عدم وجود قالب لبنائها الفنى كما هو الحال مع الرواية ، كل هؤلاء النقاد ليسوا إلا فريقاً واحدا،وليست آراؤهم هى الكلمة النهائية فى الموضوع،بل هناك نقاد آخرون كثيرون يرون خلاف رأيهم.

ولا يخفى أن حجج منكرى استقلال القصة القصيرة فى البناء والنوع عن الرواية لا تنهض دليلاً على ما ادعوه، إذ إن العناصر الستة التى أوردتها الناقدة الأمريكية سوزان فرجسون على أنها دليل على اشتراك الرواية والقصة القصيرة فى أصول ثابتة وفى خصائص شكلية مشتركة ، إنما هى -فى حقيقة الأمر- خصائص اتجاه أدبى خاص ، ساد فى القرن العشرين هو الاتجاه الانطباعى ، وقد ظهر هذا الاتجاه فى الرواية والقصة القصيرة والدراما والشعر والرسم دون استثناء ، لكن الخصائص التى ذكرتها هذه الناقدة إنما هى خصائص هذا الاتجاه أو هذه المدرسة،وليست دليلاً -بأى حال- على اشتراك الرواية والقصة القصيرة فى نوع أدبى واحد ، إذ لو كان الأمر كذلك لجاز أن نشرك معهما فنون الرسم والمسرح والشعر الغنائى وكل الفنون الانطباعية الأخرى.

إن هذه الخصائص الانطباعية قد تجلت فى القصة القصيرة والشعر الغنائى والرسم أكثر من تجليها فى الرواية ، بل يمكن القول بأن القصة القصيرة

---

[1] الطاهر أحمد مكى: القصة القصيرة دراسة ومختارات.دار المعارف سنة ١٩٩٢ صـ٩٨

[2] المرجع السابق صـ ١٠٥

تدين بتطورها واستقلالها عن الأنواع السردية الأخرى لهذا الاتجاه الانطباعي ، بخلاف الرواية التي ظلت وفيه لنشأتها الواقعية الخالصة ، وإذا كان هناك شئ من الانطباعية في بعض الأعمال الروائية فربما يكون بتأثير من فنون القصة القصيرة والرسم والمسرح ، فنحن نلاحظ أن الرواية تميل كلما تقدم بها العمر نحو القصر والتركيز والتكثيف والانطباعية ، حتى كادت تنقرض الروايات الطويلة جداً (روايات الحقب المتوالية) وتحل محلها الروايات القصيرة،وهكذا شأن التطور في الفنون عامة.

أما عدم الاهتداء من قبل بعض النقاد إلى مفهوم محدد وواضح لفن القصة القصيرة نتيجة لحداثتها كما يرى إيان ريد ، أو نتيجة لأى سبب آخر كما يرى شلوفسكي أوالطاهر مكى فعدم اهتدائهم هذا إنما هو مشكلة نقدية تتعلق بنظرية القصة القصيرة وليس مشكلة فنية تتعلق بالقصة القصيرة نفسها ، ومن ثم فإن عدم الاهتداء إلى هذا التحديد لا يعني أن المفهوم غير وارد ، ولا يحول دون البحث عنه ، والدليل على ذلك أن كلاً من أيان ريد وشلوفسكي والطاهر مكي حاول ايجاد خصائص يمكن الاعتماد عليها في تحديد مفهوم القصة القصيرة عند كل منهم ، من جانب آخر فإن حديث أوكونور عن عدم وجود قالب ثابت لدى كتاب القصة القصيرة ، ووجوده أمام كتاب الرواية لا يعني أن أوكونور كان يذهب إلى إنكار أن تكون القصة القصيرة نوعاً أدبياً مستقلاً ذا بنية خاصة ومستقلة عن بنى الأنواع الأخرى ، فهو يرى أن الرواية والقصة القصيرة قالبان متميزان تماماً يقول في هذا الشأن: "من الواضح أن كلاً من الرواية والقصة القصيرة مع أنهما تستمدان من نفس المنابع ، تستمدان بطريقة مختلفة تماماً ، وأنهما قالبان أدبيان فتميزان"[1] كل ما في الأمر أن أوكونور يرى أن قالب الرواية هو قالب الحياة برمتها أما قالب القصة القصيرة فيتفرع من جزئية واحدة فريدة

---

[1] فرانك أوكونور: الصوت المنفرد،مقالات في القصة القصيرة ترجمة الدكتور محمود الربيعي صـ١٦

من جزئيات هذه الحياة.وفرادة المادة الجزئية عنده تؤدى إلى تفرد الشكل الــــذى تصاغ فيه ، أما عمومية المادة الحياتية فيؤدى إلى ثبات شكلها وتكراره.

وإذا كان أوكونور قد علل تفرد شــكل القصــص القصــيرة بارتباطــه بخصائص المادة التى يعمل على تشكيلها ، فإن شكرى عياد يربط بين هذا الشكل وبين المضمون فى قوله :"إن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابقاً تاماً بين الشكل والمضمون"[١] ، وبذلك فإنه يسير فى فلك المدرسة الهيجلية فى تحليلها للعلاقة بيــن الشكل والمضمون ، أو بين المادة والروح حسب تعبير هيجل[٢] ، لكن شكرى عياد يذكر فى الفقرة السابقة نفسها والتى اقتبسناها منه آنفاً ، أن تنــوع الشــكل إنمــا يخضع لتنوع الانطباع العام الذى تستهدفه القصة القصيرة ، وأن تصميم القصــة القصيرة وتقنياتها إنما يخضع لنوع هذا الانطباع العام ودرجته فى قولــه: "مــن الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعاً وعمقاً وشمولاً وما دام تصميم القصة القصيرة قائماً على الأداء الدقيق للانطبــاع فــلا بــد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن تصميم غيرها من القصص" ، وبذلك فإنــه ينتهج أيضاً نهج المدرسة الانطباعية الجديدة المتأثرة بالنقد الظاهراتى والتى ترى أن الشكل هو المعبر عن التجربة ، وأنه أهم عنصر فى خلق الانطباع بها ، ومــن ثم فإن لكل تجربة جديدة شكل جديد.

أياً كان أمر هذه الانتقائية التى اتسم بها رأى الدكتور شكرى عياد فــى هذه الجزئية فإن أمر العلاقة بين المضمون والشكل أو بين الانطبــاع والشــكل ينبغى ألا يتطرق إلى أمر القالب العام للنوع الأدبى أو يتخذ دليلاً على عدم وجود بنى فنية متباينة للأنواع الأدبية وبخاصة نوعى الرواية والقصة القصــيرة، بــل ينبغى أن ينظر إليه فى الإطار الأسلوبى الجزئى للنص ، ويظــل قــالب النــوع الأدبى معبراً عن الروح الجماعية السائدة ، وشكرى عياد نفسه لا ينكــر وجــود

---

[١] شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فنى أدبى صــــ٤٧

[٢] راجع رأى هيجل فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

شكل أدبى عام بجوار الشكل الخاص للعمل الأدبى إذ ، يقول: "لكل عمل أدبى شكله الخاص ، ولكن هذا لا ينفى أن النقد يستطيع أن يحدد الخصائص العامة للشكل الأدبى"[1].

بعد كل هذا يمكن القول بأن هذا الرأى السابق الذى يذهب إلى أن القصة القصيرة لا تتميز بكونها نوعاً أدبياً مستقلاً ، ولا بمفهوم محدد ، ولا ببنية سودية مستقلة كما هو الشأن فى الرواية ، هذا الرأى يحتاج إلى مراجعة ، بل إنه إذا كان هناك شك فى تحديد نوع سردى ما ، فينبغى أن تكون الرواية لا القصة القصيرة ، ذلك لأنها بخلاف القصة القصيرة شكل فضفاض يتسع صدره لأساليب شتى ، حتى إن فورستر يقول عنها: "الرواية من الأراضى الزلقة فى الأدب ترويها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحياناً فتصبح مستنقعاً"[2] ويقول عنها باختين:"كل جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له فى يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية"[3] ويرى شليجل أن "كل رواية هى نوع أدبى فى ذاتها.وأن الرواية هى خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التى سادت قبلها"[4] ويقول عنها روجى كايلوا:"كل شئ مسموح به فيها ، وليس هناك أى فن بويطيقى يذكرها أو يسن لها قوانينها ، إنها تنمو كعشب موحش فى أراض بوار"[5].

---

[1] شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى دار المعرفة سنة ١٩٧٩ صـــ٦٢

[2] فورستر أركان القصة ترجمة كمال عياد دار الكرنك الألف كتاب سنة ١٩٦٠ صــــ٨

[3] باختين: الخطاب الروائى ترجمة محمد براده دار الفكر للدراسات والنشر سنة ١٩٧٨ صــ٨٨

[4] حسن بحراوى: بنية الشكل الروائى (الفضاء-الزمن-الشخصية المركز الثقافى العربى بيروت سنة ١٩٩٠ صـــ٩

[5] المرجع السابق صــــ١٢

وهكذا نرى أن نصيب القصة القصيرة من هذا الأمـر لم يكن يختلـف عن نصيب الرواية فإذا كانت أقوال النقاد قد تضافرت على أن القصة القصـيرة تتسم بميوعة الشكل وتجريبيته وعدم تحديد المفهوم الخاص بها فإن أقوال نقـاد آخرين قد تضافرت على أن الرواية-أيضاً- لم تكن محددة المفـهوم ولا ثابتـة الشكل ، حتى إن دائرة المعارف البريطانية صرحت بأن "مصطلح رواية نفسـه" "لم يكن محدداً"[1]..

هل يدل ذلك على خصيصة عامة تتسم بها الأنواع السردية الحديثة وهي عدم التحديد؟ حقيقة إن أياً من الرواية أو القصة القصيرة لم تتح له تلك التحديدات الدقيقة التي أفرزتها العقول الكلاسيكية لكل من الدراما والملحمة والشعر الغنائي ، وقد جاء هذان النوعان(الرواية والقصة القصيرة) في زمن قلت فيه سطوة الأنواع ، وبرزت الأعمال الأدبية مفككة متناثرة كتناثر مؤلفيها وقرائها،لكن ذلك كله لـم يحل دون وجود من يعمل على رسم الحدود التي تميز بنى هذا النـوع المسـمى بالقصة القصيرة وبخاصة تلك الحدود التي تفصل بينه وبين الرواية.

-٢-

ولعل أشهر ناقد فرق تفريقاً حاسماً بين الرواية والقصة القصيرة وحـدد معالم كل منهما تحديداً واضحاً هو الناقد الروسي إيخنباوم (١٨٨٦-١٩٥٩) ، يقول إيخنباوم:"ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين ، بل هما علـى العكس شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة"[2] ويستدل على ذلك بقوله: "انهما لا يتطوران في أدب معين في نفس لوقت ولا بنفس الدرجة من القوة. وأن هناك كتاباً مختلفين وآداباً مختلفة تعنى إما بالرواية أو بالقصة القصـيرة"[3] ثـم يخلص من ذلك إلى أن هناك فروقاً جوهرية بينهما يمكن تلخيصها فـي تسـعة فروق:

---

[1] Encyclopedia Britanica vol 16 x Novel

[2] إيخنباوم: حول نظرية النثر-نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس صـ١١٢

[3] المرجع السابق صـ١١٢

١. أن شكل الرواية تلفيقي ، أما شكل القصة القصيرة فهو أساسي وبدئي.
٢. أن الرواية أتت من التاريخ ، ومن حكاية الأسفار ، أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة.
٣. كل شئ في القصة القصيرة يميل نحو الخلاصة ، أما منطق الرواية فيفترض الإطالة والإسهاب ، نظراً لطول الرواية وقصر القصة القصيرة.
٤. أن بناء القصة القصيرة يعتمد على التناقض ، أو التعارض أو انعدام المصادفة أو على التخالف القائم على الخطأ.
٥. أن خاتمة الرواية عبارة عن لحظة إضعاف ، ولذلك فإن الخاتمة غير المنتظرة جد شاذة في الرواية –كما يقول– "وإذا وجدت فإنها تشهد على تأثير القصة القصيرة ، بينما تميل القصة ا لقصيرة على وجه التحديد إلى النهاية غير المتوقعة"[1].
٦. "يجب أن يتبع نقطة الأوج في الرواية نوع من الانحدار ، بينما يكون من الطبيعي جداً في القصة القصيرة التوقف عند القمة التي تم بلوغها"[2]
٧. أن كل شئ في القصة القصيرة يصب في هدف واحد ، ويتجه بقوة نحو نقطة واحدة "فالقصة القصيرة يجب –كما يقول– أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة وبكل قواه الهدف المنشود"[3].
٨. أن الأبنية الوسيطة في الرواية أهم من النهاية ، بخلاف القصة القصيرة التي تشبه اللغز.
٩. أن القصة القصيرة تقترب من نمط القصيدة الذي تعد النموذج المثالي لها، ولكن في مجال النثر.

---

[1] المرجع السابق صـ١١٣
[2] المرجع السابق صـ١١٣
[3] المرجع السابق صـ١١٢

ثم يلخص إيخنباوم كل هذه الأسس فى أساسين اثنين يجب أن يتوافرا فى بناء كل قصة قصيرة ، وهما: الأبعاد المختصرة ، والتشديد على الخلاصة. وعلى النقيض من ذلك فإنه يرى أن البنية السردية للرواية بنية فضفاضة لا يبحث فيها الروائى عن الحكاية فحسب ، بل يبحث أيضاً عن حكاية ا لحكاية ، ومن ثم فإن هناك عدة عناصر يرى أنها تدخل فى بناء الرواية ولكن لا مكان لها فى بناء القصة القصيرة ، وذلك مثل التقنية المستخدمة فى إبطاء الحدث ، والتقنية الخاصة بوصل العناصر المتعارضة،أو الخاصة بربط المراحل الزمانية وتطوراتها ، والتقنية المعنية بخلق مراكز اهتمام متباينة ، كذلك فإن الحبكات المتوازنة من خصائص البنية الروائية لا القصصية القصيرة وغير ذلك.

هذا التحديد الواضح الذى أقامه إيخنباوم يعد أكثر التحديدات توفيقاً رغم ما فيه من مآخذ ، مثل اعتماده على التفريق بين نوعين فقط من أنواع السرد هما الرواية والقصة القصيرة ، وترك أمر الحدود التى تفصل بين القصة القصيرة والمقالة القصصية ، والحدود التى تفصل بينها وبين الصورة القصصية ، ولم يبين موقفه من النوفلا أو الرواية القصيرة.وهل يعدها رواية أم قصة قصيرة أم نوعاً ثالثاً؟ ومثل اعتماده على تصور مغلق لأبنية القصة القصيرة جعله يقصرها على الأبنية المنجزة حتى العصر الذى عاش فيه ، وذلك مثل حديثه عن اعتماد القصة القصيرة على بنية التناقض أو التعارض أو انعدام المصادفة ، ومثل اختصاص الرواية بالأبنية الوسيطة ، رغم وجود هذه الأبنية فى قصص تشيكوف القصيرة وفى القصص التالية له. إن هذا التصور المحدود الذى انزلقت إليه قدم إيخنباوم يشبه التصور الذى عابه هو نفسه على أدجار آلان بو للقصة القصيرة ، رغم ما بين التصورين من فارق لصالح إيخنباوم ، نظراً لحداثته النسبية.

فإدجار آلان بو (١٨٠٩-١٨٤٩) يعد لدى كثيرين من النقاد المؤسس الحقيقى لنظرية القصة القصيرة فى العالم أجمع ، وذلك خلال المقالات التى كتبها عن أعمال معاصره القصاص الأمريكي هوثرن والذى يقول فيها عن فن القصة القصيرة "إن الفنان الماهر عندما يكتب قصته لا يلجأ إلى تحوير أفكاره حتى

يجعلها تساير أحداث القصة ، ولكنه بعد أن يعقد العزم على إحداث أثــر معيـن يعمد إلى ابتكار القصة ومزجها بعضها ببعض بشكل يعينه على تحقيـــق الأثـــر الذى سبق أن وضعه نصب عينيه ، فإذا حدث أن عجزت جملته الأولــــى عــن تحقيق هذا الأثر فمعنى ذلك أن خطوته الأولى لم تكن غير موفقة ، وفى كل مـــا يكتب ليست هناك كلمة واحدة لا تتسق –سواء بطريق مباشر أو غير مباشر– مع الخطة المرسومة ، وبهذه الوسيلة وبفضل هذه العناية وهذه المهارة يتم فى النهاية رسم الصورة التى تشبع عقل كل من يتأملــها ، وهكــذا تقــدم فكــرة القصـــة وموضوعها ، ولا يعوقها عائق ولا تعترض سبيلها عقبة حتى تحقـــق الغـــرض الذى ما كان يمكن للرواية الطويلة أن تحققه"[١].

هذه الفقرة التى كتبها بو معلقا بها على أعمال هوثرن القصصية يعدهـــا كثير من الباحثين بمثابة الدستور الذى رسم حدود هذا الفن الوليد فى ذلك الحين ، فقد ميز القصة القصيرة لأول مرة – نوعاً ما– عن الرواية ، ولعل أهم خصيصة أشار إليها بو فى القصة القصيرة وما تزال باقية حتـــى الآن– وإن كـــانت قـــد انتقدت من قبل ايان ريد كما سوف نرى –هى وحدة الأثر الكلـــى فـــى القصـــة القصيرة. فإدجار الان بو يرى أن كاتب القصة القصيرة ، ينبغى أن يجعل كـــل جزئية من جزئيات قصته فى خدمة هذا الأثر الواحد ، فهو –أى كاتب القصـــة القصيرة– يبدأ أولاً بعقد العزم على إحداث أثر معين ، ثم يعمد بعد ذلـــك إلـــى ابتكار القصة وصناعة الأفكار ، وتسخير الجمل اللغوية فى خدمـــة هـــذا الأثـــر الأوحد الذى اختاره الكاتب منذ البداية ، وهذا ما عبر عنه ايخنباوم عن طريـــق تشبيهه للقصة القصيرة بالصاروخ الذى ألقى من طائرة نحو هدف واحد مقصود ، ثم يركز بو على ما أطلق عليه فيما بعد لحظة التنوير أو الإضـــاءة، ويركـــز

---

[١] فنسنت بورانيللي: إدجار الان بو القصصي والشاعر ترجمة عبد الحميد حمدى دار النشر للجامعات المصرية د.ت صـــ٦٩

أيضاً على الفرق بين الحل الذى يأتى فى نهاية القصة القصيرة وبين خاتمة الرواية.

لكن ايخنباوم يرى أن المبادئ التى تحدث عنها إدجار الان بو وعدها النقاد مبادئ أساسية وجوهرية لفن القصة القصيرة ، ليست مبادئ عامة تشمل النوع الأدبى قاطبة ، بل هى سمات خاصة بالقصة القصيرة الأمريكية فى عصر بو فحسب ، فالقصة الأمريكية فى ذلك الحين كانت تعنى بالمفاجئات الختامية ، وتبنى القصة على هيئة لغز أو خطأ بخلاف القصة القصة القصيرة الروسية والفرنسية اللتين لا ينطبق عليهما كلام بو[1].

وينتقد ايان ريد كذلك التحديدات النظرية التى وضعها إدجار ألان بو للقصة القصيرة كما أنه ينتقد القصة القصيرة الأمريكية نفسها تلك التى جعلها بو معياراً لفن القصة القصيرة عامة ، فايان ريد يؤيد روبرت مارلير فى أن أعمال الجيل الأول من كتاب القصة الأمريكيين من أمثال أدجار آلان بو وهوثرن وهيرمان ميلفيل كانت تعتمد على المبالغة "وأنها مشوهة وكانت أيضاً موضع سخرية بطريقة غير شعورية"[2] ويرى أن أعمال بو خاصة كانت تعتمد على "الإثارة الشديدة"[3] مما جلب عليها السخط وعدم الرضى فى منتصف القرن الماضى ، أما من الناحية النظرية فإنه يرى أن بو قد حدد للقصة القصيرة حدوداً ضيقة ، مما جعل كثيراً من روائع هذا الفن تخرج بل تتمرد على الإطار الذى وضعه لها ، وذلك مثل القصص الرائعة التى كتبها كافكا ، إذ أن هذه القصص لا يتحقق فيها ما أشار إليه بو من وجوب صفة التكامل ووحدة الهدف والبناء ، يقول ريد فى هذا الشأن: "من الواضح أن بعض قصص كافكا لم يخطط لها المؤلف

---

[1] إيخنباوم حول نظرية النثر نظرية المنهج الشكلى نصوص الشكلانين الروس صـ١١٧

[2] إيان ريد "القصة القصيرة" ترجمة منى حسين مؤنس صـ٥٦

[3] المرجع السابق صـ٥٥

بقصد أكثر من تخطيطه للأحلام"[1] ثم يقول: "وبدون شك أن هناك كثيراً من القصص الرفيعة المستوى ترجع جاذبيتها للقارئ أساساً ، إلا أنها لا تعطى انطباعاً واحداً ....كما أن وحدة الانطباع لا نستطيع أن نستبعده عن فن الرواية"[2] ويمثل لذلك بقصة المعطف لجوجول ، التى يعدها الكثيرون مدرسة قصصية تخرجوا فيها إذ أنها لا تعتمد على انطباع واحد ، كما أنه يقول عن لحظة التنوير التى أشار إليها بو وشرحها النقاد بعد ذلك: "هذه ليست ضرورية على الإطلاق ......ولا نجد اللحظة المحورية أو لحظة التنوير فى بعض أعمال همنجواى الأكثر شهرة"[3].

وهكذا نرى أن الآفة التى تلحق بتحديد مفهوم القصة القصيرة أو تعريفها تكمن فى تماديها فى الحدود والمغالاة فى فرض القيود،تلك الحدود التى تجعل كثيراً من القصص الرائعة تفلت من بين أصابعها وتثبت عدم جدواها ، بمعنى آخر إن هذه الحدود تقيم بنودها على تصور خاص ومحلى للقصة القصيرة فى بيئة معينة وفى عصر معين، وربما عند كاتب معين ، لكن هذه الحدود ، وتلك الصورة سرعان ما تنهار عند انتقالها إلى بيئة أخرى أو عندما تتطور القصة القصيرة من عصر إلى آخر ، لكن ذلك لم يمنع كثيراً من الدارسن من التشبث بتعريف واحد أو تحديد قانون صارم مبنى على نموذج واحد ثابت ، إذا ثبت لديهم أن هذا النموذج قد أثبت جدارة وشهرة فى يوم ما.

وذلك مثل تلك الطريقة التى سلكها الدكتور رشاد رشدى وجعل فيها الشكل الموباسانى التقليدى للقصة القصيرة هو النموذج المعيارى ، يقول رشاد رشدى: "القصة عند موباسان تصور حدثاً معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشكل الذى اتخذته القصة القصيرة ، وأكده وأبرزه جميع من أتوا

---

[1] المرجع السابق صـ١٠٨

[2] المرجع السابق صـ١١٠

[3] المرجع السابق صـ١١٣

يعد موباسان من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال أنتون تشيكوف وكاثرين مانسفيلد وارنست همنجواى ولويجى براندللو"[1]ثم يتابع وصفه لحدود القصة القصيرة مجملاً العناصر التى ينبغى أن تحتويها فى أربعة عناصر هى: الخبر أو القصة،والشخصيات،والمعنى،ثم لحظة التنوير ،وعندما يتناول رشاد رشدى الخبر فى القصة القصيرة يشترط فيه شرطين أولهما: "أن يكون له أثر كلى"[2] وثانيهما :"أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية"[3] ثم يشرح بعد ذلك كيف يكون هذا الحدث مكوناً من هذه الأجزاء الثلاثة البداية والوسط والنهاية شرحاً لا نلمح فيه أى تفريق بينه وبين الحدث المسرحى ، لكنه فقط يطلق على الجزء الثالث من الحدث مصطلح لحظة التنوير ، وهكذا نرى أنه اعتمد فى شرحه لمفهوم الخبر وتقسيمه له على ما كتبه أرسطو عنه ، ثم يشرح رشاد رشدى بعد ذلك سائر العناصر التى رأى أن بناء القصة القصيرة يقوم عليها اعتماداً على هذا النموذج الموباسانى التقليدى دون أن يحدد الخصائص التى تتفرد بها الشخصية فى القصة القصيرة دون الشخصية المسرحية أو الروائية ، أو المعنى الذى تتفرد به القصة القصيرة دونهما ، ومع ذلك فإن الآفة التى لحقت بكتاب الدكتور رشاد رشدى لم تكن ناشئة من قصوره عن التحديد الدقيق للشخصية أو المعنى بقدر ما كانت ناشئة من المبالغة فى التحديد الصارم للعناصر وللحدث ، والتزامه بتصور خاص واعتباره النموذج المثالى ، أى أن تعريفه وتحديده لهذا الفن لم يكن تحديداً مرناً قابلاً للتطور وهذا هو العيب نفسه الذى أخذ على معظم التحديدات السابقة بدءاً من إدجار آلان بو ، وإن كان لإدجار آلان بو فضل الريادة والسبق اللذين يشفعان له.

على أن بعض الباحثين يرى أن فن القصة القصيرة إنما هو فن أمريكى المنشأ والأصل والقالب والروح ومن ثم فإن هناك مخرجاً لمسحتها المحلية التى وجدت فى القصة القصيرة عند بو وفى نظريته،فهيكلها بكل ما فيه من إثارة

---

[1] رشاد رشدى: فن القصة القصيرة،الأنجلو المصرية د.ت صـ١٠

[2] المرجع السابق صـ١١

[3] المرجع السابق صـ١٤

وقلق إنما هو –كما يذهب بورانيللى– إفراز لطبيعة المجتمع الأمريكى القلق "الذى لا يستطيع صبراً على قراءة الروايات الطويلة"[١] ومن ثم فإنه يمكن النظر –كما يقول فرانك أوكونور– إلى القصة القصيرة على "إنها قالب فنى قومى أمريكى خاص بتجربة الاغتراب الأمريكية"[٢]، تلك التجربة التى يصفها الدكتور الطاهر أحمد مكى بأنها "تندفع بالقارئ فى نعومة إلى عالم مجنون وانفعالات متوترة وبؤس قاتم"[٣].

لكن ذلك لا ينطبق حقيقة إلا على البواكير الأولى للقصة القصيرة فى أمريكا وحدها ولا ينطبق على جميع أشكال القصة القصيرة فى كل أنحاء العالم ، وفى كل العصور .كما أن الحكم على جنس أدبى بأنه يخضع لظروف محلية –مهما كانت– تتنافى مع طبيعة الفنون والأداب بل مع المنطق.

–٣–

هناك فريق ثالث من النقاد لم يحكم حكماً قاطعاً بعدم وجود مفهوم محدد لنوع القصة القصيرة كما فعل نورمان فريدمان وسوزان فيرجسون ، ولم يسارع بتحديد شكل أو نموذج جامد وثابت لقالب القصة القصيرة من خلال الوصف المباشر للتجربة القصصية كما فعل إدجار آلان بو أو من خلال المقارنة بقالب الرواية كما فعل إيخنباوم ، هذا الفريق الثالث يعمد إلى وصف قالب القصة القصيرة من خلال مدارسها الكبيرة أو بالأحرى من خلال الإضافات الكبيرة التى ابتكرها كتاب كبار من أمثال إدجار الان بو وموباسان وتشيكوف ، ثم أصبحت هذه الإضافات جزءاً من مفهوم القصة القصيرة نفسه ، لأن هذه الأضافات أصبحت بفضل مقلديها والمعجبين بها تقاليد فنية ووسائل تعبيرية وجمالية ارتضاها الجمهور القارئ ، وهى قد لبت حاجات جمالية وفنية معينة للعصر الذى جاءت فيه ، ومن مجموع هذه الأضافات أمكن لهذا الفريق التعرف على مفهوم

---

[١] فنسنت بورانيللى "إدجار الان القصص والشاعر" صـ٦٨

[٢] فرانك أوكونور:"الصوت المنفرد ترجمة الدكتور محمود الربيعى صـ٣٤

[٣] الطاهر أحمد مكى"القصة القصيرة دراسات ومختارات صـ٧٩

القصة القصيرة ، وهو مفهوم منفتح قابل لاضافات جديدة في كل عصر وفي كل بيئة جديدة ، وهذا المنهج الذي اتبعه هذا الفريق منهج وسط بين التفسير والتنظير ، يجمع بين شكل القصة القصيرة كما تكون والقصة القصيرة كما ينبغي أن تكون ، ويمثل هذا الاتجاه فرانك أوكونور في كتابه الصوت المنفرد ، وأخذ به أيضاً الدكتور الطاهر مكي في كتابه "القصة القصيرة دراسات ومختارات". وأن كان بطريقة مختلفة بعض الشئ،فعلى الرغم من أن أوكونور يذهب إلى أن كاتب القصة القصيرة لا يملك قالباً محدداً ينسج على منواله كقالب الرواية فإنه لا ينكر أن يكون للقصة القصيرة شكل وهيكل وتقليد فني يميزها عن الرواية ، فهو ينكر فقط أن يكون هناك قالب حياتي اجتماعي محدد يرسم كاتب القصة القصيرة عليه بناءه القصصي ، لكنه لا ينكر أن يكون لها بناؤها الفني.

هذا القالب الفني المتحقق بالفعل في النتاج الروائي من خلال مجموعة من التجارب المنجزة والتقاليد الفنية التي تمثل التراث التنظري والجمالي لهذا الفن ، ويرى أوكونور أن هذه القاليد ليست سوى إضافات متعاقبة لمجموعة من الرواد المبدعين. فجوجول مثلاً هو الذي اكتشف تقنية المحادثات العرضية في القصة القصيرة ، ثم طور تورجنيف هذه التقنية بعد ذلك في قصته المسماه "برمولاي وزوجة الطحان" ، والمقصود بالمحادثات العرضية أن جوهر القصة ومغزاها لا يضمن في ثنايا سرد الحكاية ، ولا يأتي من لحظة تنوير أو حبكة درامية ، وإنما يكمن في تلك الأحاديث الجانبية التي تساق عرضاً على لسان الراوي أو على السنة الشخصيات في حوارات جانبية أو هامشية ، وهذا التكنيك يلائم طرائق التعبير عن الجماعات المغمورة -كما يقول أوكونور- تلك الجماعات التي تعد عنده أحد المعالم الجوهرية في فن القصة القصيرة. ثم يقول أوكونور "إن هذا الاختراع الفني قد ابتذله الكتاب المتأخرون حتى إنه لايؤثر فنيا الأثر الذي لابد أن يكون قد أثره في معاصري ترجنيف"[1]

---

[1] فرانك أوكونور : "الصوت المنفرد" صـ ٤٢

ويرى أن هناك تقنية أخرى اكتشفها ترجنيف ولم يتأثر فيها بجوجول - كما هو الشأن فى التقنية السابقة- هذه التقنية الجديدة هى عدم الاعتماد على التشويق القائم على التسلسل السردى ، أى عدم الأعتماد على الوسائل السحرية للسرد كالترقب والانتظار والاكتشاف بل الاعتماد على الوسائل السكونية المتوافرة أصلاً فى فن المقالة وفى القصيدة الغنائية ، حتى غدت البنية السردية للقصة القصيرة عند ترجنيف غريبة كل الغرابة عن نظيرتها الأمريكية إلى درجة تجعل الرجل الأمريكى لا يفهم هذا النوع من القصة ، بل لا يعده قصة أصلاً ، يقول أوكونور: "والشئ الذى لم يكن ليستطيع أن يفهمه -أى الرجل الأمريكى- هو وصفنا لهما- أى لقصتى ترجنيف- بأنهما قصص ، لأن القصص بالنسبة له كانت ستعنى القصص التى يغلب عليها تشويق التسلسل ، وقد ألغى ترجنيف ببساطة تشويق التسلسل هذا ، ووضع مكانه الصفة الثابتة للمقالة أو القصيدة"[1].

أما موباسان فقد أضاف إلى فن القصة القصيرة -كما يرى أوكونور- موضوعها ، وهو الجماعات المغمورة وبخاصة الجماعات المغمورة جنسياً ، وقد تأثر تشيكوف بموباسان فى هذه الناحية ، وبالمثل فإن تشيكوف - كما يقول- قد اكتشف الشخصية الزائفة التى لا يظهر زيفها من خلال الأعمال الكبيرة التى تقوم بها ، وإنما من خلال الأعمال الصغيرة والتفصيلات التى تبدو على أنها تافهة ، يقول أوكونور :"فنحن غير ملعونين بسبب ذنوبنا الكبيرة التى تتطلب شجاعة واحتراماً ، ولكن بسبب ذنوبنا الصغيرة التى يمكن بسهولة أكثر أن نخفيها عن أنفسنا ، وأن نقترفها مائة مرة فى اليوم حتى تستعبدنا كما يستعبدنا الكحول و المخدرات"[2] وهكذا تبدو الشخصيات فى قصص تشيكوف القصيرة من خلال فتات من الأعمال المترسبة على سطح الأحداث ، أو على هامشها ، وهذه الجزئيات الصغيرة لها دور آخر غير بناء الشخصية التشيكوفية ، هذا الدور هو خلق الانطباع العام بزيف الشخصية ، وهو انطباع قد يكون منقطع الصلة عن

---

[1] المرجع السابق صـ٤٢

[2] المرجع السابق صـ٧٧

الانطباع العام بزيف الشخصية ، وهو انطباع قد يكـون منقطـع الصلـة عـن الأحدوثة ، مما يجعل القصة القصيرة التشيكوفيه–كما يقول أوكونور :"كالاسفنجة التى تلتصق بها مئات من الانطباعـات التـى لا صلـة لـها علـى الإطـلاق بالأحدوثة"[١].

أما كبلنج فالشكل الفنى عنده يقوم على "المقالب" "وإن قصصه أقـرب – كما يقول أوكونور– إلى قصص الأطفال"[٢] وكل مـا أضافـه جيمـس جويـس وإرنست همنجواى أنهما قد طمسا المعالم التى تفصل بيـن القصـة القصـيرة والمسرحية ، أى بين البناء الدرامى والبناء السردى عن طريق الأسلوب اللغـوى الذى اتبعاه"[٣].

إن أوكونور هنا لا يفرق بين التكنيك والقالب أو البنية ، تفريقاً يفصل كل منهما عن الآخر ، فما أضافه كل من جوجول وترجنيف وموباسان وتشـيكوف يدخل فى مصطلح التكنيك لا مصطلح القالب أو البنية ، لكن الحقيقة أن التكنيـك إذا أصبح تقليداً ، وأصبح مدرسة فنية لها اتباعها فإنه سوف يدخل فى قالب النوع الأدبى وبنيته ، وقد كان أوكونور يدرك ذلك ، وقد أشار إليه فى قوله: "إن أى فن حقيقى هو بالضرورة زواج بين أهمية المادة ، وأهمية المعالجة الفنية"[٤] فليس فـى البنية –حقيقة– سوى هذين العنصرين: المادة والمعالجة الفنية ، ولما كانت المـادة التى تستخدمها السرديات متقاربة" فإن الذى يعمل على تطور البنية هو المعالجـة الفنية التى تستخدم هذه المادة.

أما الدكتور الطاهر مكى فقد تحدث أيضاً عن إضافات كل من جوجـول وإدجار الآن بو وموباسان وتشيكوف ، لكنه تحدث عن هذه الأضافات بوصفـها تاريخاً للنوع ، والدليل على ذلك أنه عندما تناول مفهوم القصة القصيرة تناولـه

---

[١] المرجع السابق صـ٥٩

[٢] السابق صـ٩٣

[٣] السابق صـ١٤٥

[٤] المرجع السابق صـ١٤٨

باعتباره مفهوماً منتهياً مكتملاً ساكناً غير مرتبط بهذه التطورات ، كما أنه لم يربط تطور المفهوم أو البناء أو التكنيك بالتطورات والأشكال التي وردت في المختارات التي أوردها ، فجاء كتابه من هذه الناحية مختلفاً عن كتاب أوكونور.

هكذا نرى أن هناك ثلاثة اتجاهات تتعلق بتحديد مفهوم القصة القصيدة أو تحديد قالب القصة القصيرة الفني.

الاتجاه الأول يرى أن القصة القصيرة لا تستقل عن الرواية ، بل هما نوع أدبي واحد ، يختلفان في الدرجة لكنهما لا يختلفان في النوع.

والاتجاه الثاني يرى أن هناك مفهوماً محدداً للقصة القصيرة ، ولها قالب يختلف تماماً عن قالب الرواية بل ربما يتناقضان.

أما الاتجاه الثالث فيرى أن هناك مفهوماً للقصة لكنه مفهوم يرتبط بعمليات الأبداع فيها ويتطور بتطور تقنياتها عبر الزمان والمكان.

وإذا استعرضنا مفهوم القصة القصيرة نفسه عند هذه الاتجاهات الثلاثة فإننا نلاحظ:

أولاً: أن أياً من هذه الاتجاهات أو العناصر الداخلة فيها لم يكن ثمرة مباشرة لأحد المناهج النظرية التي اهتمت بتفسير البنية القصصية للقصة القصيرة ، ولم يكن له ارتباط مباشر بها ، واقصد بهذه المناهج تلك المناهج الفلسفية والاجتماعية واللغوية التي تحدثنا عنها في الفصل الأول من هذا الكتاب ، فعلى الرغم من أن هيجل قد فرق بين الملحمة والرواية ، فإن تفريقه هذا لا يصلح أساساً لتحديد مفهوم واضح ومستقل للقصة القصيرة عن مفهوم الرواية ، كما أن أصحاب المنهج الاجتماعي عندما تحدثوا عن العلاقة بين بنية الطبقة المتوسطة وبنية كل من الرواية والقصة القصيرة لم يحددوا معالم هذه البنية الاجتماعية حتى يمكن التنبؤ بحدوث بنية فنية مشابهة عندما تتوافر هذه البنية ، وكل ما أورده الدكتور شكري عياد أنه ربط بين بناء القصة القصيرة والبورجوازية المأزومة وبناء الرواية والبورجوازية الصاعدة[1] ولم يوضح طبيعة بنية هذه

---

[1] شكري عياد: القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي ص٥٠

الطبقة أو تلك ، ويبدو أنه تعبير مقنن مذهبياً لما أورده أوكونور من علاقة القصة القصيرة بالجماعات المعزولة. مما يدل على أن هذه المنـاهج السـابقة منـاهج تفسيرية وليست مناهج تنظيرية ، وأنها تعتمد فى تفسيراتها على مذاهـب تعمـل على خدمتها.

ثانياً: أن الذين تعرضوا لصياغة مفهوم خاص للقصة القصير وكذلك الذين انكروا وجود مثل هذا المفهوم المستقل،هؤلاء وأولئك اعتمدوا على البنية النصيـة المتحققة فعلاً فى بعض الأعمال المنجزة ، كأن يقولوا مثلاً إن لحظة التنوير جزء من البنية السردية للقصة القصيرة وجزء من مفهومها الـذى يحـدد معالمها، والدليل على ذلك أن هذا العنصر موجود فى قصص إدجـار الان بو أو فى قصة كذا وقصة كذا.... .فيأتى المعارضون ويقولون إن الدليـل على أنها ليست عنصراً فى القصة القصيرة أن بعضاً من القصص القصيرة قد خلا منها ، كما أنها ربما تكون موجودة فى فن آخـر ، وكـأن جميـع العناصر المكونة للبنية السردية للقصة القصيرة ينبغى أن تتوافر فى كـل قصة قصيرة ، وكأن الأعمال الأدبية التى تنتمي إلي نوع أدبي معين ينبغـى ألا تشترك فى عناصر مع نوع أدبى اخر.

إن هؤلاء وأولئك لم يلتزموا بالجانب العلمى المنطقى فى رفضهم أو فـى إثباتهم ، لأنهم لم يعتمدوا على الاستقصاء الذى يفرض عليهم أمراً عسـيراً وهو الاطلاع على كل النتاج القصصى فى كل الأماكن وكل الأزمنة ، ولـم يتخذوا نموذجاً مفترضاً يقيسون عليه بل عمدوا إلى التعميم وانتقاء النماذج فحسب. وهى طريقة تصلح للتفسير وشرح النصوص لكنها لا تصلح للتنظير.

إن هذه الملاحظة الثانية تقودنا إلى عدة حقائق مهمـة تتعلـق بمفـاهيم الأنواع الفنية وبالبنى التى تحقق استقلال هذه المفاهيم ، من هذه الحقائق أن النوع الأدبى ينبغى ألا يعرف تعريفاً جامعاً مانعاً كما تعرف المفاهيم الفلسفية والعلميـة بل ينبغى أن يتعرف عليه من خلال الحدود التى تفصله عن غيره من الأنـواع التى تشترك معه فى المادة ، وهذا التعرف رغم أنه يتم من خلال النصوص غير

أنه لا يتقيد بقيود النص ولا يحد بحدوده ، إذ أن دائرة النص أوسع من دائرة النوع الأدبى ، لأن النوع الأدبى مجرد صيغة مضمنة فى النص ، بينما النص نفسه إبداع حر ، وقد يتمرد هذا النص على الصيغة المميزة للنوع وقد يمزج بينها وبين غيرها ، وقد يلتزم بها.

فإن للنص بنيه وللنوع الأدبى الذى ينتمى إليه بنية أخرى ، الأولى فنية والثانية جمالية.من ثم فإن وجود عنصر ما داخل قصة قصيرة جيدة مثلاً لا يدل بالضرورة على أنه أحد عناصر البنية السردية للقصة القصيرة ، وبالتالى فإن خلو إحدى القصص القصيرة منه لا يدل على أنه ليس أحد عناصر البنية السردية لهذا النوع الأدبى ، إذ قد تحتوى بنية النص على عناصر من جهات شتى وقد تتخلى عن أحد عناصر البنية الأصلية للنوع المصوغة فيه ، فهى فى النص بنية هجينة أو ناقصة أو متمردة على النوع فى كثير من الأحيان ، لكن بنية النوع الأدبى نفسه لابد أن تكون بنية خالصة وكاملة ، ولا يسمح فيها بالقفز فوق الحدود.

بيان ذلك أن أى عمل أدبى أو أى نوع فنى يستلزم عنصرين أثنين حتى يتم له البناء ، وهما المادة والمعالجة الفنية ، وأن الخلاف بين نوع فني وآخر إنما يكون تابعاً من اختلافهما فى المادة أو من اختلافهما فى المعالجة الفنية ، فإذا اختلف النوعان فى المادة كانا متباعدين ولا تربط بينهما إلا صلات الفن العامة ، وذلك مثل الاختلاف بين فنون الرسم والنحت والشعر والتمثيل مثلا، ذلك لأن المادة التى تستخدم فى الأول هى الألوان وفى الثانى الأحجار وفى الثالث اللغة وفى الرابع الحركة ، واختلاف المادة يؤدى بالضرورة إلى اختلاف المعالجة الفنية لما تستلزمه كل مادة من طرق خاصة بها. والتفريق بن هذه الفنون واضح لا يشوبه اللبس.

أما إذا كانت المادة المستخدمة فى النوعين واحدة ، فإن الفروق التى تنشأ حينئذ تكون من اختلاف المعالجة الفنية ، وسوف يبدو أثر هذه المعالجة أيضاً على هذه المادة نفسها.

كما أن هناك مستويات لاستخدام هذه المـــادة، وهـــذا الاختـــلاف فـــى المستويات يؤدى بدوره إلى إيجاد فروق واضحة بين نوع وآخر. فالشعر والمقال والرواية والقصة القصيرة مادتها كلها اللغة ، وهى جميعاً تختلف عن الدراما فـــى ذلك ، لأن مادة الدراما الفعل ، أما الشعر فيجمع بين اللغة والموسيقا والصورة ، ومن ثم فإن مادته مركبة لكن الفرق بين المقال والرواية أو القصة القصيرة إنمـــا يكمن فى أن المقال يستخدم المستوى الأول من اللغة بينمـــا الروايـــة والقصـــة القصيرة فتستخدمان اللغة فى مستوى آخر ، أكثر تركيباً لأنهما لا تستخدمان اللغة بوصفها وسيطاً مباشراً بين الكاتب والقارئ كالمقال ، بل تستخدمانها باعتبارهـــا مزيجاً من مستويات أخرى أو باعتبارها وسيلة لمادة أخرى.

وقبل أن استرسل فى توضيح هذه الفكرة فى التفريق بين الأنواع الفنيـــة على أساس المادة وطريقة المعالجة أود أن أشير إلى أنها ليست فكرة جديدة ، بـــل هى نظرية قديمة انبثقت من فكر أرسطو وشـــرحها الفلاســـفة المســـلمون فـــى شروحهم لكتب أرسطو .فالفارابى مثلاً يفرق بين النحت والتمثيل والشعر والرسم عن طريق اختلاف هذه الفنون فى المادة المستخدمة فحسب ، ويـــرى أن هنـــاك مناسبة بين الرسم والشعر فى المعالجة الفنية أو الصورة رغم اختلافـــهما فـــى المادة ، يقول الفارابى: "إن بين أهل هذه الصناعة (الشعر) وبين أهـــل صناعـــة التزويق مناسبة وكأنهما مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتـــهما وفـــى أفعالها وأغراضها ، أو نقول أن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً وذلك أن موضوع هذه الصناعة الأصباغ وأن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعـــاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم"[1] أما ابـــن ســـينا فيرى أن هناك فنوناً تستخدم مادة واحدة وتستقل بها وذلك مثل الرقـــص الـــذى يستخدم الحركة فحسب ، والموسيقا التى تستخدم الصوت فحسب ، وهناك فنـــون أخرى تستخدم أكثر من مادة فى وقت واحد بصورة مركبة ، ويرى أن الشعر من

---

[1] أبو نصر الفارابى :"جوامع الشعر" الهيئة المصرية العامة للكتاب صـــ ١٢

هذا النوع الذى يستخدم أكثر من مادة فى وقت واحد،فهو يستخدم اللحن والكـــلام والوزن يقول: "والشعر من جملة ما يتخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الـــذى يتنغم به .. وبالوزن ..وربما اجتمعت هذه كلها وربما انفرد الـوزن ، والكـلام المخيل ، فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها عن بعض وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقه ومن إيقاع قد يوجد فى المعازف والمزاهر ، واللحن المفرد الذى لا يقع فيه قد يوجد فى المزامير.."[1]

وهكذا نرى أن الفيلسوفين الكبيرين يقيمان تفريقهما بين أنواع الفنون على المادة المستخدمة ، الأول يفرق بين الفنون حسب الفروق التى بين أنواع المـــواد ويضيف الثانى أن بعضاً من الفنون قد يمزج بين مادتين كالشعر.

لكنهما لم يفصلا الفرق بين الفنـــون إذا اتفقـــت فـــى المـــادة، أو حالـــة استخدامها للمادة الواحدة ، بل تكفل بهذا التفريق الفيلسوف الأندلسى ابن باجـــه إذ يرى ابن باجه أن فى جزئيات كل مادة وجوه متعددة ، وأن كل فن يستخدم منـــها الوجه الذى يلائمه ، ومن ثم فإن اللغة وهى مادة للشعر والخطابة والجدل وغـــير ذلك ، تحتوى كل كلمة فيها على إمكانات هائلة من الأوضاع التى يمكن أن تسخر فنياً بما يمكن النظر إليها من زوايا متعددة،ومن ثم يمكن اســـــتخدامها لأهـــداف متعددة فالشعر يأخذ منها جانباً يلائم طبيعة بنيته ، والخطابة تأخذ جانباً آخـــر ، والجدل يأخذ جانباً ثالثاً ، وهكذا يتم تشكيل المادة حسب المعالجة الفنية للنوع الذى ترد فيه. يقول ابن باجه: "يأخذ اللفظ صاحب علم البرهان بحسب المعنى علـــى التحقيق وما تعطيه الحدود ، فيجعل اللفظ بحسب الحد ، ويأخذه صـــاحب الجـــدل بحسب المشهور والذى يجب أن يكون عليه اللفظ بحسب شهرة المعنى ، ويـــأخذه صاحب الخطابة بحسب المشهور فى بادئ الرأى ، ويأخذه السوفسطائى بحيـــث يخيل به أنه أخذه على ماله أن يؤخذ فى الصنائع الثلاث من غير أن يكون كذلك

---

[1] ابن سينا الشفاء،المنطق،الشعر تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة سنة ١٩٦٦صـــــ٣٢

، ويأخذه صاحب الشعر من حيث يخيل به معنى وإن لم يكن شأن ذلك اللفظ أن يدل على ذلك المعنى ، فله أن يعبر عن الشئ بلفظ شبيه–وإن بعد فى التشبيه"[١]

والجديد الذى استدركه ابن باجه على أستاذية الفارابى وابن سينا أنه رأى أن المعالجة الفنية للمادة هى التى تحدد النوع الأدبى وهى التى تحدد الجهة المستخدمة فى اللغة–التى هى المادة الأساسية للأدب–ولا يقتصر الأمر فى التفريق على نوع المادة فحسب ، ومن ثم فإن البحث فى هذه المادة وفى كيفية استخدامها يمكن أن يوصلنا حسب نظرية ابن باجه إلى التفريق بين الأنواع الأدبية.

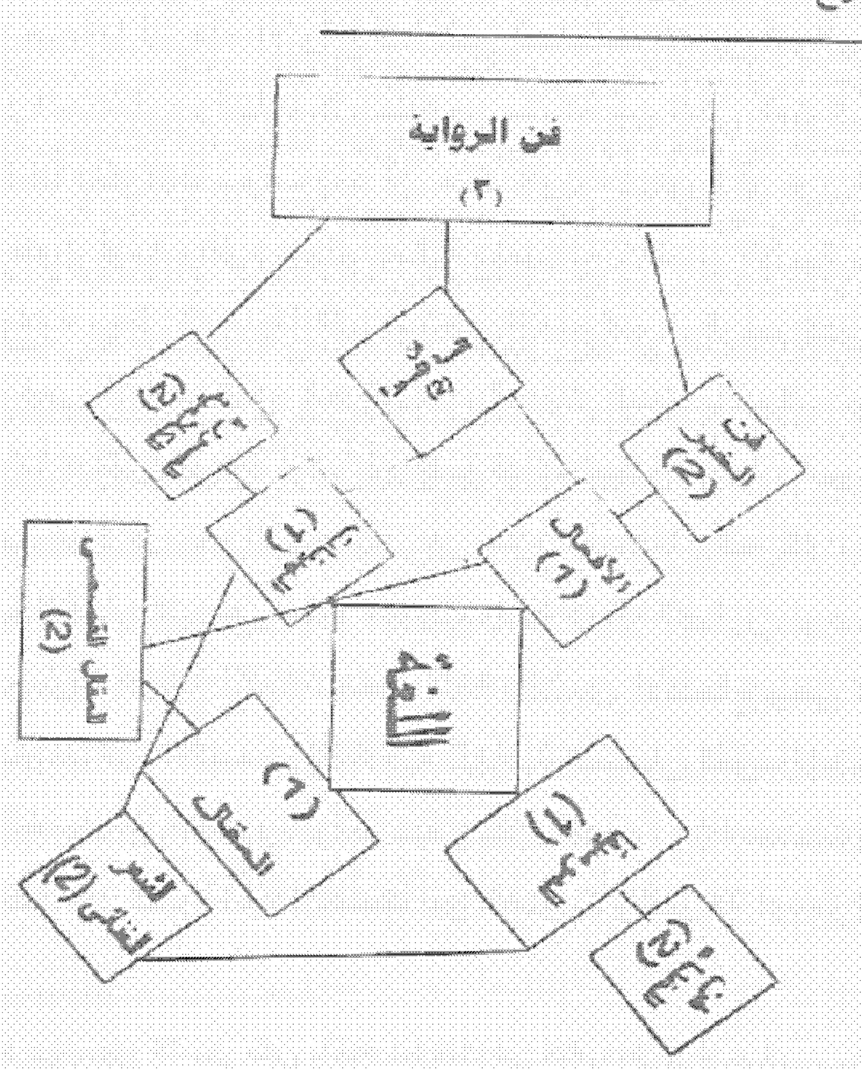
أننا لو طبقنا هذه الفكرة فى التفريق بين الأنواع الأدبية المعاصرة، واضعين فى حسباننا أن هذه الأنواع أنما تلبى الحاجات التعبيرية والجمالية لهذا العصر بصورة متكاملة، وأنها تشكل حلقة من سلسلة من البنى المتوالدة عبر التاريخ ، إذ فعلنا ذلك فإننا سوف نجد أن هناك فنونا متجاورة أو قريبة من الفنون الأدبية،وهى فنون أولية وتقوم بمهام جمالية وتعبيرية كالفنون الأدبية نفسها ، غير أن موادها أحادية ، مثل الموسيقا التى تستخدم الأصوات ، والرسم الذى يستخدم الألوان ، والرقص الذى يستخدم الحركات ، والحديث المعتاد والذى يستخدم الجمل استخداماً مباشراً. ونجد أيضاً أن اللغة قد تستحضر ذهنياً وشعورياً الألوان نفسها التى هى مادة الرسم والأنغام التى هى مادة الموسيقا والحركات التى هى مادة الرقص والأفكار التى هى مادة الحديث ، فإذا قامت اللغة برسم صورة فإنها سوف تؤدى وظيفة اللوحة لكنها تستخدم اللغة بدلاً من الأصباغ وهى الصورة القلمية التى نعرفها فى الأدب ، وإذا قامت اللغة باستحضار الموسيقا فحسب كان الغناء ، وإذا جمعت بين الصورة والموسيقى كان الشعر ، وإذا صورت اللغة الحركة فقط كان فن الخبر ، وإذا جمعت بين الصورة والحركة أى مزجت بين

---

[١] أبو بكر محمد بن يحيى الشهير بابن باجه: تعليقات فى كتاب بارى أرميناس ومن كتاب العبارة لأبى نصر الفارابى،الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ تحقيق الدكتور محمد سليم سالم صـــ١٢

مادتى الخبر والصورة القلمية كانت القصة القصيرة، وقد تؤدى اللغـــة المعنـــى مباشرة فيكون الحديث أو المقال ، وقد تجمع بين مادتى الحديث والخبر أو مادتى الحديث والصورة فينشأ المقال القصصى وهذه الفنون القولية سواء التى تـــتركب من عنصر واحد مثل الصورة القلمية و الغناء والخبر والمقال أم التى تتركب من عنصرين أثنين مثل الشعر والقصة القصيرة والمقالة القصصية هذه الفنون كلها أنـــواع أولية بدئية ، أى أنها لا تعتمد على أنواع أدبية أخرى وتعدها بمثابة المادة لها.

إذ أن النوع الوحيد الذى يمكن وصفه بهذه الصفة غير الأحاديـــة هـــو الرواية فحسب ، فالرواية مستودع لأساليب الفنون القولية المختلفة أو خطاباته ، ويمكن توضيح العلاقة بين الفنون القولية فى الشكل التالى.



ولعل هذه الفكرة كانت واضحة فى ذهن باختين عندما فرق بين الشعر والرواية بناءً على هذا الأساس ، أى عندما رأى أن الرواية تنفرد بتزاحم الخطابات بخلاف الشعر ، وأنها حشد من الخطابات الأدبية التى سبق أن استخدمت فى أنواع أخرى ، ولعل الفكرة كانت أيضاً واضحة تماماً فى ذهن رولان بارت فى تحليله لعناصر البنية السردية بوجه عام فى جميع أشكالها ، فهو فى بداية هذا التحليل يقول: "يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد شفوياً إما مكتوباً عبر الصورة ثابتاً أو متحركاً عبر الإيماءة وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد"[1].

فماذا كان يقصد رولان بارت بدعم السرد بالصورة؟ أو دعمه بالإيماءة أو بهما معاً؟ وماذا كان يقصد بالسرد الثابت المدعوم بالصورة وبالسرد المتحرك المدعوم بالصورة ؟؟

إنه -بلا شك- كان يقصد أشكالاً من التركيب النصى لأشكال متنوعة من القص.

وعلى الرغم من أن رولان بارت لم يشر إلى الأنساق التعبيرية المختلفة لهذه الأشكال ولم يستثمرها لتحديد البنى السردية للأنواع -لأنه لم يعن بهذا الجانب- لكن إشارته تلك تدل على أنه كان يدرك وجود فروق واضحة بينها ، وأنها حقيقة ثابتة فى تركيب النصوص السردية.

إن الاختلاف بين هذه الأنواع الأدبية بناءً على اختلاف طبيعة المادة المكونة للبناء الفنى لهذه الأنواع يتبعه بالضرورة اختلاف فى المعالجة الفنية ، لأن البناء نفسه ليس إلا تلاحماً وانسجاماً بين المادة والمعالجة الفنية كما أشار إلى ذلك فرانك أوكونور.

إن المعالجة الفنية قد تنتج لنا نوعاً أدبياً مستقلاً وذلك فى حالة اتفاق أكثر من نوع فى المادة الواحدة، لكن المادة فى هذه الحالة لن تكون متناولة من جهة واحدة بل أنها فى كل نوع تتخذ وجهاً جديداً ، أو يستثمر فيها وجه جديد فلكل

---

[1] رولان بارت "النقد البنيوى للحكاية" ترجمة أنطوان أبو زيد عويدات بيروت سنة ١٩٨٨ صـ٨٩

نوع أدبى مادته التى يرتكز عليها وتصبح هذه المادة ذات خصوصية بهذا النوع ، والمعالجة الفنية مرنة ومتطورة وقد تشكل المادة بأشكال مختلفة وتنتقى من المادة ضروباً لا حصر لها ، وقد تستعار تقنيات من شتى الاتجاهات –فنية أو غير فنية– لكنها جميعاً تعمل على تشكيل المادة الأساسية لهذا النوع فحسب.أو ذلك الوجه من المادة المشتركة.

ولا يحدث أى تخلخل فى التكوين الداخلى لمادة النوع إلا عندما يفتت هذا النوع ويصبح أشلاء تتناثر عناصره فى أنواع شتى باعتبارها مواد ثانوية كما هو الحال بالنسبة للعناصر الأسطورية أو الملحمية عندما نجدها أحياناً فى ثنايا القصة القصيرة أو الشعر ، ورغم ذلك فإن هذه العناصر الثانوية تدخل فى مجال المعالجة الفنية لا فى مجال المادة الأولية لهما ، وذلك بخلاف الرواية التى لها بناؤها الخاص. ذلك لأن الرواية لا تستخدم الحركة المحكية عن طريق اللغة كما هو الشأن بالنسبة لفن الخبر ، ولا تستخدم التصوير المسرود كما هو الشأن أيضاً بالنسبة للصورة الكلامية، ولا تستخدم الموسيقا والصورة كما هو الحال فى الشعر ، بل إن مادة الرواية هى الإنسان نفسه ، الإنسان الشاعر والمغنى والحكيم وكاتب المقال والقصة القصيرة والشعر ، أى الإنسان وخطاباته المختلفة.أى أن الرواية تستخدم خطابات جاهزة ، وسبق استخدامها كما أشار إلى ذلك باختين ، وكما سوف نرى عند الحديث عن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة.

إننا هنا ونحن بصدد العمل على تحديد مفهوم القصة القصيرة عن طريق تحديد البنية الفنية لها لا نملك سوى الموازنة بين طبيعة المادة المستخدمة فى هذا الفن والفنون الأخرى التى تجاوره وتلتبس به فى كثير من الأحيان، ثم الموازنة بين أثر هذه المادة على المعالجة الفنية فيها وفى هذه الفنون ، وهى فنون الخبر والصورة الكلامية والشعر والمقال والمقال القصصى ثم الرواية،وهذا الصنيع–أى تحديد النوع الأدبى عن طريق الموازنة بين سائر الأنواع – منهج بنيوى مشروع ، بل هو المنهج الأمثل فى مثل هذه الحال.

أولاً: الصورة الكلامية بين الشعر والقصة القصيرة:

المادة التى تستخدمها الصورة الكلامية هى المادة نفسها التى تستخدما اللوحة الفنية،والهدف فيهما واحد وهو التجسيد الحسى العاطفى للمعرفة ، ولكن اللوحة تستحضر الصورة عن طريق الأصباغ ، أما الصورة الكلامية فتستحضرها عن طريق اللغة ، وهذه المادة التشكيلية المكونة من الخطوط والألوان والأشكال توجد أيضاً فى فن الشعر ، وفى فن القصة القصيرة. مما يجلها نموذجاً مناسباً لدراسة تأثير المادة على المعالجة الفنية وأثرها فى بنية الأنواع الأدبية وبخاصة القصة القصيرة ، أو تأثير المعالجة الفنية على المادة ، ذلك التأثير الذى يميز فيها وجهاً واحداً ثم يستثمره .

والوظيفة الأساسية للصورة الكلامية هى التعبير عن انطباع خاص ، سواء أجاءت هذه الصورة مستقلة فى فن الصورة الكلامية أم جاءت مع الموسيقا فى الشعر أم مع الحركة فى القصة القصيرة ، ولذلك فإن كاتب الصورة الكلامية قد يرسم عدة صور لشخصية واحدة أو لعدد من الشخصيات أو المناظر وفى كل منها انطباع معين ، وهذا الفن له كتابه الكثيرون الذين برعوا فيه قديماً وحديثاً وعلى رأسهم الجاحظ فى صوره التى رسمها للبخيل، وجبران فى صورته التى رسمها للنبى، والمنفلوطى فى صوره عن البؤساء، والرافعى ويحيى حقى، وغيرهم.

.

والصورة الكلامية فى حقيقتها ليست سوى مجموعة من الخطوط والألوان والظلال سواء أكانت صورة لرجل أم صورة لامرأة أم لطفل أم لشجرة أم لحالة أم لغير ذلك ، ومن نماذج تلك الصور التى يرسمها الرافعى لوجه امرأة تلك التى يقول فيها:

"رأيت وجه الفتاة عرفتها قديما فى ربوة من لبنان ينتهى الوصف إلى جمالها ثم يقف ، كنت أرى الشمس كأنها تجرى فى شعرها ذهباً ، وتتوقد فى خدها ياقوتاً ، وتسطع فى ثغرها لؤلؤة ، وكنت أرى الورد الذى يزرعه الناس فى رياضهم ، فإذا تأملت شفتيها رأيت ورقتين من الورد الذى يزرعه الله فى جنته ،

وكانت لها حيناً خفة العصفور ، وحيناً كبرياء الطاروس ، ودائماً وداعة الحمامة المستأنسة وكانت روحها عطرة تنفح المسك إذا شامت الأرواح الغزلة بالحاسة الشعرية التى فيها!

وكنت إذا رأيتها بجملة النظر من بعيد صور لها قلبى من الحسن والهوى ما يموت فيه موتة ثم يحيا ، فإذا جالستها واثبتُ النظر فيها رأيتها فى التفصيل شيئاً بعد شيء ، كما أنظر نجماً بعد نجم بعد نجم: كلها شعاع وكلها نور وكلها حسن! وما نظرت مرة إلى النساء إلا وجدت من الفرق بينها وبينهن ما يتضاعف من جهتها عالياً ويتضاعف منهن نازلاً نازلاً؛كأنه ليس فى الأمر إلا أنها أُخِذَتْ من السماء ووضعت بينهن!

هى كالفتنة المحتومة تنبعث إلى آخرها ، فليس منها شيء إلا هو يحس شيئاً ، ويشوق إلى شيء وبعضها يزين بعضا"[١].

كانت هذه الصورة هى أولى الصور التى أطلت على الرافعى بوجهها من السحاب الأحمر، وهى غير مرتبطة بغيرها من الصور التالية برباط من التسلسل أو التوليد ، هى هكذا كالفقاعة الطافية على سطح مخيلة الرافعى ، وهى صورة تجريدية لوجه امرأة ما، تعبر عن قدرة الرافعى على التصوير بالكلمات، وهى- رغم تجريدها-تتوسل بالمرئيات مثل صور الشمس والذهب ، والنار واللؤلؤ والورد والعصفور والطاووس والحمامة والمسك والنجم والشعاع..

كما أن الأفعال الواردة فيها لا تدل على الحركة، بل هى أفعال سكونية جاءت فى صيغتى الفعل الماضى والفعل المضارع ، لكنهما مجرد صيغتين مفرغتين من الزمان ، تدلان على هيئة الحدث وهاتان الصيغتان بهذا الشكل لا تدلان على حركة الحدث. بل تدلان فقط على مجرد هيئة ثابتة ساكنة.

---

[١] مصطفى صادق الرافعى: السحاب الأحمر دار الكتاب العربى بيروت سنة ١٩٨٢ صـ٢٩،٣٠

ولم يرسم الرافعي هيئة خاصة فريدة محددة لوجه تلك الفتاة، بل رسم صورة تجريدية لمجرد فتاة ، لكنها صورة على أي حال ، وتعبر عن الكاتب عن طريق التصوير الذي لم يصل إلى مرحلة التجسيد الفني.

إن الأدب العربي زاخر بمثل هذا الفن، قديمه وحديثه ، لكننا نجد هذه الصور في صورتها المعجزة في القرآن الكريم ، كما نجدها في الحديث النبوي الشريف ، ففي القرآن الكريم صور لعدد كبير جداً من الوجوه والحالات ، مثل صور فرعون، وصور الكافر وهو يعذب في النار ، وصورة المؤمن وهو ينعم في الجنة ، صور شتى ، حتى يكاد التصوير الفني يكون أكثر أساليب القرآن الكريم شيوعاً. ففي قول الله تعالى: "وَالعَادِيَاتِ ضَبْحاً *فَالمورِيَاتِ قدحاً *فَالمُغيرَاتِ صُبحاً *فَأثَرنَ بِهِ نقعاً *فَوَسَطنَ بِهِ جَمْعاً *"[1] صورة حسية مجسدة للمعركة فيها أصوات زفير الخيل ، ولمع الشرر المتطاير من تحت سنابكها ، وهيئة عدوها وإغارتها وضوء الصبح ، وغبار المعركة وتلاحم الأجساد والسيوف.....الخ.وفي قول الله تعالى:"فَالذينَ كفروا قُطعتْ لهم ثيابٌ من نارٍ يُصبُ من فوق رءوسهم الحميم*يُصهر بهِ ما في بطونهم والجلود*ولهم مقامع من حديد*كلما أرادوا أن يخروجوا منها من غم أُعيدوا فيها وذوقوا عذاب الحريق"[2] صورة للكفار وهم في جهنم تفصل لهم ثياب من النار ، ثم يلبسونها ، وصورة الحميم وهو يصب من فوق الرؤوس، وصورة بطونهم وهي منصهرة ، وجلودهم وهي تتمزق وتنصهر ، وصورة المقامع الحديدية التي يدق بها فوق رؤوسهم وصورتهم وهم يتقافزون من الغم هاربين من النار، وصورتهم وهم يدفعون مرة أخرى إلى سعيرها.

وفي قول الله تعالى "على سررٍ موضونه متكئين عليها متقابلين يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين لا يصدعون عنها ولا ينزفون ، وفاكهة مما يتخيرون ولحم طير مما يشتهون وحور عين كأمثال اللؤلؤ

---

[1] سورة العاديات (١-٥)

[2] سورة الحج (١٩-٢٢)

المكنون جزاء بما كانوا يعملون لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيما إلا قيلاً سلاما سلاماً"[١]صورة للمؤمنين السابقين فى الجنة وهم فى الجنة ينعمون.

إن هذا الفن لا ينفث تأثيره القوى من خلال السرد الذى يعتمد على تسلسل الأحداث، كما تفعل القصة ، بل من خلال الانطباع الذى يوحى به الشكل واللون والظل ، وتلاقى الخطوط أو تقاطعها أو توازنها ، والذى يجعل له هذه الطاقة الخلابة ليس الأشياء فى ذاتها، بل ألوان الأشياء وأحجامها وهيئاتها والانفعالات المرتبطة بها، والزاوية التى ترصد منها ، فهى نفسها قد تكون فى هذا الفن حقيقية أو خيالية ، لكن الرؤية هى التى تجعلها بهذه الهيئة أو تلك. وهذه الهيئة هى التى تصنع رؤية القارئ وانطباعه.يقول يحى حقى عن هذا الفن ، عندما يكون فى صورته النثرية المستقلة:"همه الأوحد ومتعته الكبرى الرسم، وإن كان بالكلمة لا باللون والفرشاة ، فهو أقرب إلى الفنون التشكيلية ، وإذا كان كذلك فالمرئيات هى مجاله كما هى مجالها ، وإن تعداها فطمع أيضاً أن يرسم بالقلم ملامح العواطف مستقلة فى عالمها المعنوى..هو أيضاً من أقرباء الشعر بينهما تهامس وتفاهم"[٢] ثم يقول :"هذه اللوحات القلمية تكاد تستقل بأغلب الإنتاج البكر لمحمد تيمور ومحمود تيمور وطاهر لاشين وبقية أعضاء المدرسة الحديثة ، ولأنها كانت بمثابة الخطوات الأولى والتجارب الميدانية فى فن القصة القصيرة"[٣].

وكما توجد هذه الصورة مستقلة نثرية بالشكل الذى رأيناه فيما أسميناه الصورة الكلامية فإنها توجد أيضاً فى الشعر الغنائى ، بل هى أساس جوهرى فى هذا الشعر ، وحد أصيل من حدوده ، فقد أقام الجاحظ مثلاً تعريفه للشعر على أنه ضرب من التصوير ، ومن نماذج هذا التصوير الشعرى قول إليا أبو ماضى يرسم صورة لراع فقير فى لبنان:.

---

[١] سورة الواقعة (١٥-٢٦)

[٢] يحى حقى: فجر القصة المصرية الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ صـ١٧٦

[٣] المرجع السابق صـ١٧٦

وربيت ساهر في بعلبك	يشاطر جفنه النجم السهادا
يزيد الليل كربته اشتداداً	وفرط الهم ليلته سوادا
إذ مال النعاس بأخدعيه	ثنى الذعر الكرى عنه وذادا
به الداءان من سغب وخوف	فما ذاق الطعام ولا الرقادا
تطوف به أصيبية صغار	كأن وجوههم طليت جسادا
جياع كلما صاحوا وناحوا	توهم أن بعض الأرض مادا
إذا ما استصرخوه وضاق ذراعاً	نبا عنهم وما جهل المرادا
ولكن لم يدع بؤس الليالي	طريفاً في يديه ولا تلادا
ولو ترك الزمان له فؤاداً	لما تركت له البلوى فؤاداً[١]

هذه الصورة ليس لها هدف سوى التأثير وتكثيف الانطباع والتعبير عن طريق التجسيد ، وهي هنا ذات تركيب مجازى تخييلى مثلها مثل سائر الصور الشعرية كما في صورة الذباب لعنترة وصورة الليل لامرئ القيس وصورة الفرات للنابغة وغير ذلك ، وهذا ما يميزها عن الصورة عندما ترد في القصة القصيرة أو الصورة الكلامية ، لأنها ساعتئذٍ تركب تركيباً آخر مع الحركة التى هى مادة الخبر ، فتضع التركيبة الجديدة في القصة القصيرة لها بنية كنائية وليس بنية مجازية ، والفرق بين البنية المجازية والبنية الكنائية أن الأولى تعبيرية تقوم على علاقة ما بين الحالة أو الهيئة التى يراد التعبير عنها والهيئة المعبر بها ، إذ قد لا يوجد تطابق بينهما بالضرورة ، فقد يعبر بصورة للبحر عن صورة المعركة ، وقد يعبر بصورة منتقاة من عالم الطيور أو الحيوانات عن صورة للناس ، وقد

---

[١] ديوان أبى ماضى د.ت دار العودة بيروت صـ ٢٩٧ - صـ ٢٩٨

تتخذ صورة للناس ، وقد تستخدم أخرى صور الناس فى موقف ما للتعبير عن صورتهم فى موقف آخر ، وقد تكون الصورة الشعرية طويلة ممتدة وقد تكون قصيرة لا تستغرق سوى جملة واحدة ، لكنها صورة على كل حال ، وقد ولع النقاد بهذه الصور الشعرية ففصلوا جزئياتها وحللوا خصائصها ، وقد اشتهر بها شعراء كثيرون قدماء ومحدثون لعل أكثرهم شهرة هو ابن الرومى.

أما البناء الكنائى للصورة فيستلزم أن تكون الصورة المستخدمة مرتبطة بنسيج الصورة المعبر عنها ، وكل ما هناك أن هذه الصورة قد شكلت حسب رؤية ما ، والتقطت من زاوية ما ، فأصبحت تعنى شيئاً بعدما كانت مجرد هيئة جامدة لا تعنى سوى أنها موجودة ، لقد أضيف إليها عنصر آخر هو الوعى بها ومن ثم فقد أصبح لها معنى. وأصبح لها وجه للرؤية يمكن النظر من خلاله إلى جزئياتها إنها جزء من الحياة لكنه جزء فريد ومتميز قد كتب له الخلود.ولعل أكبر أديب عربى زخر فن القصة القصيرة عنده بنصيب وافر من هذه الصور النثرية هو يحى حقى ، فالقصة القصيرة عند يحيى حقى تكاد تكون لوحة فنية مليئة بالألوان والخطوط وكل ما يسمح بالانطباعات والأحاسيس عن طريق الحواس ، وبخاصة حاسة البصر ، واقرأ هذه السطور من قصة يحى حقى القصيرة المسماة بـ"البوسطجى" ولاحظ تلك الصورة الحسية المرئية التى ترسمها هذه السطور بالكلمات ، إنها مجرد موقف لكنه موقف مصور وليس محكياً:

"وقف حسنى أمام الشباك ، وأمسك بأحد أعمدته وأطل من بين عارضتين:

يا عباس أفندى!

فواجهته رأس على كتفين تقبع فوقهما كالياقطة كلمة (بوسطه) خيطت من قماش أصفر بخط قبيح.ورأى وجهاً مطاولاً يخرج منه بوضوح أنف دقيق ، فتحتاه ضيقتان تحتهما شفتان رقيقتان ، فوق الجبين شعر أسود فاحم ، زاد إهمال صاحبه له من جمال حلقاته المشتبكة.

- يا عباس أفندى! كنت عاوز أكلمك فى كلمة صغيرة.

- أفندم.

- مش من صالحك تخانق العمدة[١]"

وقد أثر هذا الأسلوب على قصص يحيى حقى القصيرة فجعلها انطباعيـــة أكـــثر منها انكشافية، إذ لا تعتمد على المفارقة أو لحظة الكشف وتجدر الإشارة هنـــا أن البناء الانكشافي للقصة القصيرة، القائم على المفارقة لا يختلف فحسب عن البنـاء الانطباعي بل هما ينتميان إلى منطقين متناقضين هما المفارقة و التشبيه، لا تعتمد قصص يحيى حقي القصيرة على التسلسل الزماني او الخبر كما هو الحال فـــي القصص التي تأثرت الاتجاه الأمريكي في القصة القصيرة ، بل تعتمد على تكثيف الأحاسيس ، ولعل هذه الخصيصة هي التي جعلت ناقداً مثل الدكتور سيد النســـاج يصف قصص يحي حقي القصيرة بعدم الاحتفاظ بالشكل الفني[٢]

هكذا نجد أن الصورة الكلامية فن مستقل ، يتخذ من مادة اللوحة الفنيـــة مادة له ، أي الألوان و الهيئات والأشكال، وتعتمد على التجسيد الحسي منهجاً في المعالجة الفنية، لكن الصورة الكلامية لا تعتمد على الأصباغ كما تفعل اللوحة ، بل تعتمد على الكلمات ، وهذه المادة نفسها قد يستخدمها الشاعر ، لكنه يســتخدمها بمصاحبة مادة أخرى هي الموسيقا ، وقد تســتخدمها القصـــة القصـــيرة ولكــن بمصاحبة مادة أخرى هي الحركة التي هي بدورها مادة "الخبر". لكنها لا توجــد مستقلة سوى في هذا الفن الذي تسميه بالصورة الكلامية أو الذي يطلـــق عليــه يحيى حقي "اللوحة القلمية" وهنا نلاحظ أن هذا العنصـــر القـــائم علـــى الهيئـــة السكونية المكانية للأشياء والأفعال والناس ، يرتبط بمنهج خاص مـــن المعالجـــة الفنية وهوا لتجسيد ، ويهدف إلى غاية محددة وهو الانطباع أو خلق الانطبـاع ، ويستخدم تقنيات متعددة أكثرها مستعار من الرسم والتصوير.

وهذا العنصر عندما يوجد مستقلاً في الأدب تتحقق فيه هذه الصفـــات ، لكنه عندما يمتزج بالموسيقا في الشعر أو بالحدث في القصة القصيرة فإن أمـوراً كثيرة تطرأ عليه ، لأن الصورة وهي العنصر المكـــاني تمـــتزج بـــهما وهمـــا عنصران زمانيان، كل جزئية من جزئيات الصورة يشـــارك بـــل يمـــتزج مـــع

---

[١] يحيى حقي: دماء وطين،دار المعارف سلسلة اقرأ ١٥٣ صـــــ١٧

[٢] سيد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة مكتبة غريب ط سنة ١٩٨٨ صـــــ٢١١

الموسيقا ومع الخبر فى البنية السردية لكل من الصورة الشعرية والقصة القصيرة بدءاً من الكلمة ونهاية بالتركيب الكلى لهذه البنية.

فالفعل الواحد إذا ورد فى هذه البنى الثلاثة–إنما يرد بثلاثة أوجه فهو فى الصورة الكلامية يصور الهيئة فقط. وفى القصة القصيرة يصور الهيئة والفعـــل أى الحدث ، أما فى الشعر فيصور الهيئة التخيلية ، بالإضافة إلى النغم الكامن فى شكله الصوتى.

وبالمثل فإن ذلك ينطبق على صور الناس والأشــياء وطريقــة تركيــب الجزئيات ، وللتدليل على ذلك وازن بين الأفعال فى صورة الرافعـــى الكلاميــة السابقة والأفعال فى قصة يحيى حقى القصيرة السابقة، تجد أن الأفعـــال الأولـــى تحتوى على عنصر واحد فقط هو الحدث بينما الأفعال فى قصة يحى حقى تـــدل على الهيئة وعلى الزمان ، فهى تجمع بين الهيئة الأحيار .كما أن صورة الرافعــى منظر ساكن ، أما الصورة التى التقطها يحيى حقى للبوسطجى وهو يؤدى عملــه فهى صورة وخبر فى وقت واحد.

ثانياً: فــن الخبر بين المقــال القصصى والقصـــة القصيرة

المادة الأساسية التى يعتمد عليها فن الخبر هو الفعل الذى قوامه الحركة ، وهو شكل من أشكال المحاكاة ، لكنه ليس محاكاة بالحركة كما يفعل الرقـــص أو التمثيل، بل محاكاة عن طريق اللغة ، فاللغة نفسها هى التى تنقل الحركات وتسرد الأفعال إلى مسامع القارئ وعقله فيتخيل صورة للحدث تشبهه لكنها مشوبة برؤية الراوى ومشاعره وأحاسيسه ووجهة نظره.

وكما توجد الصورة الكلامية مستقلة عن جارتها القصة القصيرة وعـــن الشعر فإن الخبر قد يوجد بصورة مستقلة، عن جارتيه القصة القصيرة والمقالـــة القصصية ، بل إنه أسبق منهما وجوداً. فالأخبار عريقة عراقة اللغة ، قديمة قـــدم

الإنسان، والخبر أيضاً حديث حداثة الخبر الصحفى الذى كتب بالأمس، فهو ليس سوى الحدث أو الفعل وهو مصوغ صياغة لغوية ، وقد اعترته تطورات كثيرة وأشكال متعددة خلال تاريخه الطويل ، فجعلت منه الخبر التاريخى والطرائف والأحاجى والرؤى وأخبار الحوادث وأخبار الناس والمال وغير ذلك، كل منها له بناؤه الخاص ، وكتب التراث زاخرة بأخبار الحمقى والمغفلين والبخلاء والمتنبئين وأخبار الشطار والعيارين ، لكنها جميعاً كانت تجنح إلى حكاية الأحداث الغريبة والوقائع العجيبة ، وما يفاجئ السامع أو القارئ من نتائج غير متوقعه وخواتيم لا تصنعها المقدمات ، وكل منها شائق خفيف الروح يهدف إلى التسلية والمتعة، أو يقصدهما معاً مع التهذيب والإصلاح

ومن نماذج هذا الفن ما يرويه صاحب العقد الفريد من أخبار الحمقى والممرورين (أى البلهاء) بقوله: "مر بعضهم بامرأة قاعدة على قبر وهى تبكى ، فقال لها: ما هذا الميت منك؟

قالت: زوجى

قال: وما عمله؟

قالت: كان يحفر القبور.

قال: أبعده الله ، أما علم أنه من حفر حفرة وقع فيها"[1].

وما يرويه من أخبار المتنبئين بقوله: أخذ رجل أدعى النبوة أيام المهدى فأدخل عليه فقال له: أنت نبى؟

قال: نعم.

قال: وإلى من بعثت.

قال: أوتركتمونى أذهب إلى أحد؟ ساعة بعثت وضعتمونى فى الحبس ، فضحك منه المهدى وخلى سبيله"[2]

---

[1] أحمد بن عبدربه "العقد الفريد" لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٦٨ جـ٦ صـ١٦٢-١٦٣

[2] المرجع السابق جـ٦ صـ١٤٣

هذا الفن الكلامي المسمى بالخبر قد يوجد في سياق المقال ليؤكد معنى أو ليتشهد به على حقيقة ، فيتحول المقال نفسه إلى مقال قصصي ، إذ إن المقال الخالص ليس إلا لغة وفكراً، لكن المقال القصصي يستخدم عنصر القص بوصفه أداة ، فيكون عنصر القص فيه تابعاً لعنصر التقرير ، القص حينئذ في خدمة التقرير، وهو فن عريق أيضاً في آداب اللغة العربية وقد ورد هذا الفن في كتب التاريخ وكتب العشاق والمواعظ والأخبار ، وتبوأ مكانة سامية في مطلع العصر الحديث عند المنفلوطي والرافعي والمازني.

ومن نماذج هذا الفن قول المازني من مقال له عنوانه "على تخوم العالمين" صدّر به كتابه الذي أسماه "حصاد الهشيم يقول فيه:

"بيتي على حدود الأبد -لو كان للأبد حدود- وليس هو بيتي وأن كنت ساكنه ، وما أعرف لي شبر أرض في كل هذه الكرة ، ولقد كان لي قصور -ولكن في الآخرة:- بعت بعضها والبعض مرهون بحينه من الضياع ووقفت معلقاً بين الحياتين ، كما سكنت على تخوم العالمين" ثم يقول :"أنا الساعة في خلوة بنفسي - لاسمير إلا طيف الماضي-هذا أنيسي يعمر لي فجاج الصحراء ، ويكظها بالأشباح الجوفاء ويحيطني بحاشية من الذكريات ليس لها انتهاء....والمرء في خلوته يكون أقرب إلى الجنون إذا ذهبت تعتبر سلوكه كما يقول ما كسيم جوركي-لأنه يرسل نفسه على سجيتها حين يأمن عيون الرقباء ، ويقول أو يفعل ما بدا له غير محتشم ، وقد أذكرتني كلمة جوركي أني أحياناً أجدني أنحني ساخراً من شخص لا وجود له إلا في وهمي ، أو أحك أنفي بأصبعي مكايداً من اتخيل أني أعايشه ، أو أخرج لساني لصورتي في المرآة وكأن العصفور أعداني فرحت أغني.....وا أسفي عليك -لا بل علي- لم يبق منك إلا طيف يعتاد ذاكرتي لا أثر على الرمال الخائنة التي كنا نمشي فوقها ونرقد عليها ونملأ أكفنا منها ....الخ"[1].

---

[1] ابراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم دار الشعب د.ت. ص٧-ص١٥

فالمازنى هنا يستخدم أسلوبين ، الأول تقريرى يصرح فيه بأنه يسكن إلى جوار الصحراء ، وأنه لا يملك فى الدنيا بيتاً ، والثانى قصصى يحكى فيه عن نفسه ما دار بينه وبين الأطياف التى كانت تزوره فى خلوته ، الأول يستخدم الفكر واللغة فحسب ، والثانى يستخدم الفعل واللغة ، والأجزاء الخبرية فى المقال تخدم الأجزاء المقالية وتتبعها.

إذ إن فن الخبر فى هذه الحالة يصبح تابعاً لا متبوعاً ، وجزءاً من كل لا وحدة منفردة ، ومن ثم فإن بناءه هنا يختلف عن بنائه حالة استقلاله وتفرده.لأنهما معاً يصحبان بنية واحدة.

وكما يأتى الخبر مستقلاً ويأتى ممتزجاً بأسلوب المقال ، فإنه يأتى ممتزجاً أيضاً بأسلوب الصورة ، ويكون ذلك فى القصة القصيرة ، فالقصة القصيرة تعتمد على مادتين فى وقت واحد ، الفعل والصورة ، ومن ثم فإنها تقع فى مرحلة وسطى بين فن الخبر وفن الصورة الكلامية ، إنها شكل يعتمد على مادتيهما معا أو على الصراع بين بنيتهما. من ثم فإن صراعاً يدور فيها بين هاتين المادتين فتغلب مادة الصورة حيناً وتغلب مادة الخبر حيناً ، أو يمتزجان فى نسيج محكم يأخذ كل منهما بوشائج من الثانى.

وقد لاحظت إحدى الناقدات المعاصرات هذه الثنائية فى المادة المكونة للبنية السردية للقصة القصيرة، وهى متمثلة فى عناوين القصص القصيرة او المجموعات القصصية فى قولها :"نلحظ الحاحاً كبيراً فى عناوين المجموعات القصصية على العنصرين الأساسيين اللذين شكلا القصة القصيرة بمفهومها الحديث فى القرن التاسع عشر ، وهما "الحكاية...ثم الصورة" [1] ومن ثم فإن بناء القصة القصيرة التى تتغلب عليها المادة الإخبارية الحدثية تغلب عليها التقنيات المستخدمة فى فنون الخبر والدراما وغيرها من الفنون القائمة على الفعل أو

---

[1] نهاد صليحة مقدمة نوبة حراسة وقصص أخرى مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٩٠ صـ٨

الحدث أو الحركة ، وعلى العكس من ذلك فان القصة القصيرة التى تتغلب عليها مادة الصورة تشيع فيها التقنيات التشكيلية الفنية من رسم وتصوير ، ويقل فيها الاهتمام بالعناصر الدرامية والحكائية والإخبارية ، وإن كانت القصة القصيرة لا تتفرد تماماً بأحد الجانبين ، إذ لو كانت كذلك لتحولت إما إلى صورة كلامية أو إلى خبر أو حكاية.

ومن نماذج القصة القصيرة التى تغلب عليها عناصر الحركة على عناصر التصوير تلك القصة المسماة "سيد وخادمه" للكاتب الفرنسى "دانييل بولانيجيه" والتى يقول فيها:[١]

"أوه ، الأستاذ برنارد! أهلاً وسهلاً ! إن سيدك شارل خرج قبل قليل ، تفضل أدخل ، ماذا تشرب؟

- شكراً يا ايميليا.

- حتى لا يغضب سيدى شارل.

كانت رائحة النبيذ تفوح من فم ايميليا خادمة صديقى ، فوجدت من المناسب لها أن أدخل فأقدم لها الفرصة لكى تشرب المزيد بطريقة شرعية.

- ماذا عن صحتك يا ايميليا؟

- آه صحتى ! الله وحده يعلم ما صارت إليه صحتى ، الواحدة منا إما أن تأكل ولا تنام ، وأما أن تنام ولا تأكل.

علينا أن نختار ثوباً نلبسه أو أكله طيبة ، أما الجمع بينهما فقد أصبح مستحيلاً في شبابى ، آه ، ستقول ما يقول سيدى شارل ، إنه حينما يتحدث الإنسان عن شبابه فهذا يدل على أنه لم يعد صالحاً لشئ ، نعم ، نعم أنا أدرك ما تريد أن تقول أنا لا أقصد أن سيدى شارل لا يدفع لى الأجرة الكافية ، إنه يدفع جيداً ، ولكن كما ترى كل شئ يرتفع ، ولم نعد نستطيع أن نلاحق الأسعار ، نحن الصغار ،

---

[١] دانيل بولانيجه: سيد وخادمه. ترجمة حمادة إبراهيم مجلة القصة عدد ٨٩ سنة ١٩٩٧ صـ٦٨:صـ٧٠

الطبقة الدنيا ، لا نستطيع أن ندخر مليماً واحدا للزمن ، كما كان يحدث في الماضي ، وكان بوسعي أن أعمل في بيتين أو ثلاثة حتى أستطيع أن أعيش ، خذ راحتك يا أستاذ بيرنارد ، مدد رجليك.صحيح هذا البيت حديث ، كل شئ منظم مرتب ، فاليوم البيوت لا يوجد بها شئ ، مجرد مخازن ، لا ثنيات ولا زوايا كالبيوت في الماضي ، ومع ذلك لا بد من ترتيبها وتنظيفها ، لا بد من العمل ، والصحة لم تعد تحتمل ، قبل أن أعمل عند سيدي شارل كنت أعمل عند أسرة متواضعة ، كانوا لا يدفعون مثل سيدي ، ولم أحاول أن أعترض أو أحاول أن أطالب بزيادة كما نصحني الكثيرون لكنني فكرت ، فكرت يا أستاذ بيرنارد ، الكبار. العمل عند الكبار ، أفضل ، فلا توجد مشكلات مما يحدث مع الآخرين ، هل أصب لك كوباً آخر؟ سيدي شارل سيكون مسروراً جداً ، ولكن ، بالمناسبة صحتك اليوم أفضل بكثير من المرة السابقة ، هيا انتهز هذه الفرصة!

- سأعمل بنصيحتك يا ايميليا.أخبري سيدك أنني حضرت.
- أخشى ألا يعود قبل انصرافي.فكما تعرف لا بد أن أعمل حساب الطريق.
- هل تسكنين بعيداً؟
- على أية حال لا بد من المترو.

وفي المساء قابلت شارل فبادرته قائلاً:

- لقد حطمت ايميليا رأسي عندك بثرثرتها.
- آسف يا عزيزي ، لم أعد أستطيع البقاء في البيت ، فايميليا لا تتوقف عن الكلام لحظة واحدة ، محطة إذاعة.مسجل ، فيديو. كل ما تريد شئ رهيب ولا أستطيع أن أطردها.فمن يحل محلها.
- طبعاً.
- إنها طيبة.هل تعرف ماذا قالت لي ذلك اليوم؟

قالت لي ، سيدي شارل لقد ذكرتك في وصيتي.

- لا بد أنها لم تكن في كامل وعيها.
- طبعاً.

وماتت ايميليا ليلة رأس السنة فى ذلك العام وأصبح شارك مالكـــاً لضيعـــة لتربية الجندفلى كانت تمتلكها فى الجنوب"

هذه القصة القصيرة رغم أنها ترسم صورة لما يدور فى بيت شـــارل أو ترسم صورة لتلك الخادمة السيدة التى تسمى ايميليا فإنها تعتمد فى بنائها السردى على بنية قريبة من بنية الخبر ، فالعنصر الجوهرى فيها ليس هو الصـــورة بـل الحكاية أو الحادثة ، فالقصة مثل أى حادثة تحتوى على ثلاثة أجزاء تقديم تظـــهر فيه ايميليا على أنها مجرد خادمة فقيرة تعمل فى منزل رجل غنى ، ثم يتطـــور الحدث فيهم صاحب المنزل أن يطرد هذه الخادمة ، ثم ينكشف الأمر فتظهر هـــذه الخادمة على حقيقتها ، فإذا هى ثرية تملك ضيعة تمن بها على ســيدها صـــاحب المنزل.إنها بنية شبيهة ببنية المقامة.إذ تحتوى مثلها على مقدمة يختبئ فيها البطل ولا يظهر على حقيقته ثم تتطور الأحداث فيصدق الناس الوجه الكـــاذب للبطـــل فيعطوه ما يريد ، ثم تتكشف الحقيقة فى النهاية ويتجلى مغزى الحكاية كلها عـــن مفاجأة تقلب ما كان ظاهراً رأساً على عقب إذ الغنى فى الظاهر فقير فى الحقيقة والفقير فى الظاهر غنى فى الحقيقة.

وكذلك تبنى أخبار الطفيليين والشطار.ومن لوازم هذه البنية الخبرية أن الحكايـــة تمر عبر عدة مراحل زمانية وغالباً ما تكون ثلاثة مراحل ، ولا يبدو المغزى من الحكاية إلا فى النهاية.كما أن كل الأوصاف ، والجمل الحوارية تستخدم وتوظف فى خدمة الحدث الذى ينتهى إلى تلك اللحظة المفاجئة وغير المتوقعة. وفى هـــذه الحالة فإن بناء القصة القصيرة يقوم على الكشف عن الحقيقة الاجتماعية كالقصة السابقة أو الكشف عن الواقع كما فى قصة يوسف إدريس جمهورية فرحات مثلاً ، وقد يعتمد على البناء الدرامى.

إذا قارنا بين هذه القصة السابقة والقصة التالية المسماة "تفاصيل ما يحدث في الليل" لجمال التلاوي[1] فإننا سوف نجد هذه القصة التالية على النقيض من القصة الأولى في أنها تعتمد على عنصر التصوير ، وتجعل الحدث في خدمته. تقول القصة

:"تكور –في جوال– جمع أطرافه..هرباً من الصقيع القاسي ، تداخل في الجوال..راح في نوم عميق ، المصباح المرتفع الذي يضئ الشارع بلون أصفر باهت يسقط أشعته الصفراء الباهتة فوق "الجوال الداكن.يعطي إيحاءً بشعاع الشمس الكاذب الذي لم يظهر بعد .. منذ فترة ما عاد يذكر طولها ولا قصرها.

صوت مرتفع مفاجئ..توقفت العربة اللامعة عند احتكاكها بالرصيف الذي يتوسده الرجل قام في ذعر..يتلفت حوله..بسرعة نزل من العربة رجل كان يجلس في المقدمة.جرى نحو الرجل الذي كان ينظر متسائلاً..خرج من العربة من كان يقودها..كان يترنح ، في الخلف كانت سيدة تضحك بصوت عالٍ. تضحك باستمرار ..نظرت من نافذة العربة..وجد الرجل نفسه محاطاً بعيون ست ، تنهال عليه بأسئلة لا يجد لها إجابة..وأفواه تنهال عليه بالاتهامات علت أصواتهم..استيقظت طفلة صغيرة..كانت تنام عل يمين الرجل.كانت متهدلة الشعر..ترتعد من البرد..تصطك أسنانها..وشفتاها تنطق بصعوبة (بابا..با..با) يستيقظ طفل آخر أكبر منها لايفهم شيئاً مما يحدث..لكن الخوف مرتسم في عينيه..التصق بالرجل..

اقترب الشرطي..أعطاه أحدهم سيجاة أخذها متلهفاً..أخرج يده من "البالطو" الذي لا يكاد يبين منه شئ..رمى أحدهم سيجارته التي كان يدخنها ، على الأرض ، جرى الشرطي نحوها..أخذها وأشعل منها سيجارته ثم رماها بتحسر..

---

[1] جمال نجيب التلاوي: تفاصيل ما يحدث في الليل. مجلة القصة العدد ٤٤ سنة ١٩٨٥ صـــ٨٦،٨٨

عيون ست بجوار العربة..تواجه عيونا ستا مليئة بالخوف والحسرة.
أخرجت السيدة خمسة جنيهات من حقيبتها أعطتها للشرطى أخذها بلهفة شاكرا .. فتح الباب للسادة فدخلوا العربة ، ودعهم فانطلقوا ضاحكين.

امسك الشرطى الرجل النائم فوق الرصيف وقاده وراءه إلى مكتب الشرطة..أمسكت الطفلة طرف جلباب والدها "إلى أين يا بابا"؟
صرخ الطفل "لا نتأخر كالمرة السابقة..تأخرت علينا بالإفطار والغداء"
- لماذا تنام على الرصيف؟ ألا تعرف أنك بهذا تخالف القانون؟
- ....

(ولما كان يدرك أن كلامه لن يسمعه أحد ..وأن بيته الذى أخذ منه عنوة مع بيوت غيره لإقامة مشروع فى تلك الأرض مخالف للقانون..ولما كانت الوعود التى سمعها كثيرة.ولما كانت السيدة الجميلة الضاحكة قد أعطت الشرطى خمسة جنيهات فتركها ورفاقها وأخذه..لكل ذلك قرر أن يلتزم الصمت).

لم يجد فرقا فى أن يقضى بقية ليله الطويل فى الشارع أو فى حجرة مغلقة مع المساجين ..غير أنه تذكر أبناءه.

أربع عيون يائسة..تنظر لأعلى للمصباح المرتفع الذى يسقط شعاعا أصفر باهتا .. بلون شعاع الشمس الزائف"

هذه القصة عبارة عن صورة لرجل فقير هو وأولاده ومجموعة من السادة الأغنياء وشرطى ، وقد التقطت هذه الصورة فى أحد الشوارع ، اعتمد الكاتب فى رسمها على عدة خيوط أساسية تمثل نسيج العلاقة بين كل من الرجل وأولاده من ناحية والأغنياء من ناحية ثانية والشرطى من ناحية ثالثة ، الرجل مخالف للقانون فى نظر الشرطى، فقط عندما أعطى الجنيهات الخمسة ، ومتأخر على أولاده فى الإفطار والغداء ، وبلا بيت أو غطاء. والشرطى صورة من الرجل الفقير ، هذا سلب بيته وذاك سلب ضميره ، والأغنياء لاهون. لكن المعنى الحقيقى لهذه الصورة تعطيه الألوان والأضواء ، فاللون الأصفر يغطى أضواء الشارع. وهو صورة صفراء من أشعة شمس كاذبة والجوال الذى يرتديه الرجل

داكن مثل حجرة السجن أما العربة التى يركبها الأغنياء فلامعة ، والليل المظلـــم يغطى كل شئ. صورة فيها القليل من الحركة ورسمها الكاتب واســـتغرقت كـــل طاقته ، وكل العناصر الأخرى جاءت فى خدمتها: الأسلوب والأحداث.وغيرهما.

فأسلوب الكاتب ليس أسلوباً تصويرياً بل هو أسلوب تقريرى أقرب إلـــى تقنيات الخبر منه إلى الصورة، ومع ذلك فإنه يسخره لخدمة الصورة ، وطريقـــة السرد لا تعتمد على بناء محكم يجعلها ذات تركيب ثلاثي أو ثنائي ينتهي بلحظـــة انكشاف، كما هو الحال فى القصة السابقة، أو كما هو الحال فى بنى الأشـــكال التى تعتمد على المادة الإخبارية ، بل إن بناءها السردى منبسط كانبساط اللوحـــة لا إحكام فيه ولا عناصر درامية تحكمه ، انها تعتمد علـــى التـــأثير الانطبـــاعى فقط.ذلك التأثير الذى نجده فى اللوحات الفنية ذات الألوان الصارخة البارزة وقـــد أثر ذلك حتى على أكثر جزئيات القصة التحاماً بالعنصر الخبرى وهى الحدث أو الفعل نفسه ، إذ تحول هذا الحدث من كونه فعلاً دالاً على حركة إنســـان عـــبر الزمان إلى كونه مثيراً انفعالياً يشبه المثيرات البصرية أو السمعية أو الشمسية ، بيان ذلك أن هناك صوراً معينة تثير ألواناً من الانفعالات النفســـية المقبضـــة أو المفرحة مثل صورة الدم أو صورة الجيف أو صورة الـــورد أو غـــير ذلـــك والرسام أو كاتب الصورة يستخدم هذه الألوان ، لكن كاتب القصة القصيرة يمكنه كذلك أن يستخدم الحدث نفسه بوصفه مثيراً انفعالياً ، كما هو الشـــأن هنـــا فـــى صورة الجندى والسيجارة ، والجندى وحفظ القانون ، والجندى والجنيهات الخمسة ، والمفارقة بين الأطفال الستة والأغنياء الستة..ومنظر الأطفال ، كلها لا تستخدم بوصفها أخبارا بقدر ما تستخدم بوصفها صورة ، وعلى الرغم مما شـــاب هـــذه الأصداف الانفعالية من دلالة محلية فحسب ، لها دلالة لدى شعب واحد يخضـــع لظروف خاصة فإنها ترسم صورة للانحلال والتدهور فى كل مكان.

هناك نموذج ثالث للتلاقى بين الصورة والخبر فى القصة القصـــيرة ، لا يتغلب فيه جانب فيهما على الأخر ، ولا تسيطر بنية على أخـــرى ، بـــل يقفـــان وكأنهما شئ واحد ، يمزجان معاً فيشكل أحدهما الإطار ويمثل ثانيهما اللب فـــى

ترابط محكم. هذا النموذج يتمثل فى القصة التالية المسماة "الرجل بالشارب والببيونة ، لمحمد المخزنجي[1] والتى يقول فيها

:"كان واقفاً عند المدخل ، بقميص أبيض وبنطلون أسود ، وفى رقبته ببيونة حمراء. بهدوء وحرص –حتى إننى لمحتها صدفة – تسللت اليد النحيفة قادمة من ورائى وأنا واقف أمام المبولة ، ووضعت– دون أن يصدر عن ذلك صوت –الطبق الوردى المثلث الصغير وبه قطعة ورق التواليت المطوية بعناية متعمدة ، بأعلى ذلك الحاجز الرخامى –فى متناول يدى اليمنى وانسحبت، مسرعة كفأر مذعور.

كانت حركة خاطفة ، محاذرة ، بلا صوت ، كشأن حركات الخدم جميعاً ، ومع ذلك أفزعتنى فاحتبس التيار ، وشعرت بالدهشة والحنق.

وأضمرت محنقاً ألا أترك له نقوداً بالطبق –كما يهدف ، وكان ضرورياً أن أنهى ما بدأت ، فدخلت إلى "التواليت" ورددت الباب خلفى ، لم أكد أبدا ثانية حتى عاد الاحتباس ، لقد لمحت هذه اليد ، مرة أخرى ، تتساحب –من تحت عقب الباب لتضع نفس الطبق ، وبه قطعة ورق التواليت المطوية.

استدرت فى ومضة خاطفة ، مغتاظاً ، سادياً كما لم أتصور نفسى أبداً ودست هذه اليد ، أحسست بحراك اليد ، اللين المخنوق.تحت حذائى فاقشعر جلدى ، وارتجفت عندما تمكنت هذه اليد من الفرار ، وتركت طبقها المثلث الصغير.

بغيظ ونفاذ صبر – كأننى أبارى كائناً أبكم غير بشرى –طوحت ساقى ، وركلت بالحذاء ذلك الطبق المثلث البغيض ، فطار خارجاً من تحت عقب الباب.

كنت انتظر عودة هذه اليد.

---

[1] محمد المخزنجي: الرجل بالشارب والببيونة مجلة إبداع العدد الخامس السنة الأولى سنة ١٩٨٣ صـ٢٣

عادت اليد أشد حذراً ، وأكثر إلحاحاً وبلادة: أدوس ، فتراوغ ، أصيدها ، تـــهرب وتمكنت أخيراً -بحركة بارعة اللجاجة- من وضع الطبــق ، وفــرت خارجــة وسئمت الأمر كله.

عندما فتحت الباب وجدته واقفاً ، ولفت نظرى تغضن قمـــاش البيبونـــة الرخيص وياقة القميص المتسخة البالية ، وكنت مقرراً أن أبلغه إزدرائى ولو من خلال نظرة ، لكننى عندما نظرت فى وجهه.وقد كان يرسم على فمـــه ابتسـامة وضح أنه يظل يكررها طوال اليوم ارتعدت.

لقد كانت صورته تطابق صورتى أو تكاد ، وكأننى واقف أمـــام مـــرآة بارعة ، نفس الوجه ، نفس الحجم ، باستثناء الشارب الذى كان له ، والملابـس ، والبيبونة.

وأسرعت أخرج من المرحاض ، إلى الشارع ، تستبد بى رغبة واحدة ، أن أتـأمل ملامحى بتفرس- خلال أول مرآة أجدها فى طريقى"

هذه القصة ترسم لوحة فنية عن طريق الكلمات ، لشخص لا نعرف اسمه والإطار الذى يلف اللوحة هو دورة للمياه ، والخيوط فيها تعتمد علـــى التشـابه والتقابل ، تقابل يكاد يصل إلى درجة التنافر ، والعراك بيـــن ســالب ومســلوب شريف ووضيع ضائق ومضيق عليه ، محاصر ومحاصر ، وتشابه يقــوم علــى التماثل بين الصورة والأصل أو بين الصورة والصورة.

لكن الكاتب كان بارعاً فى استخدام البنية الخبرية فى رسم الصورة ، ذلك أنه جعل بناء العرض السردى قائماً على تقديم يبرز فيه الحالة بكل ما فيها ،ثـم نمى بتطور يقترب بالأحداث من الانفجار، ثم مفاجأة تقوم على انكشاف شئ كـان يمكن أن يدرك منذ اللحظة الأولى ، لكنه كان بمثابة المصادفة التى غيرت مجرى اللوحة وأسبغت عليها ظلالاً خاصة ، جعلت لها معنى خالصاً ، وإيحاءً خاصاً.

انه الزواج الموفق بين الصورة والخبر -حسب تعبير أو كونـــور- ، والمـادة التشكيلية والخبر.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة تفترق عن الفنون اللغوية الأخرى عن الخبر وعن الصورة الكلامية وعن المقال القصصي والشعر من حيث المادة المستخدمة فى كل منها ، ومن حيث المعالجة الفنية لهذه المادة ، فالخبر مادته الحركة أو الفعل، والصورة الكلامية مادتها والشكل أو الهيئة ، وهذان الفنان يشتركان مع فنون أخرى غير لغوية كاشتراك كل من الخبر والرقص والدراما فى الفعل والحركة ، وكاشتراك الصورة الكلامية وفنون الرسم فى الهيئات والأشكال. ويجمع الشعر بين الموسيقا التى هى مادة الغناء ، والألوان أو الأشكال التى هى مادة الصورة أو اللوحة ، أما المقال القصصى فيجمع بين الفكرة التى هى مادة الحكمة وبين الفعل الذى هو مادة الخبر..وتبقى بعد ذلك القصة القصيرة التى هى مزيج من مادتى الفعل والصورة.

من هنا يتضح أن مفهوم القصة القصيرة إنما يتعرف عليه من خلال التعرف على بنيتها وأن حدود هذه البنية –كما تبين– تكمن فى الكشف عن التخوم التى تحيط بها من جهة الأنواع الأدبية القريبة منها ، وتشترك معها فى بعض المادة المكونة لبنيتها، وهى الخبر والصورة والمقال القصصى والشعر ، وتبين مما سبق أيضا أنها تقوم على بنية خاصة تعتمد على عنصرين هما مادة الصورة ومادة الخبر ، وأن امتزاجهما فى بنية واحدة مستقلة يتطلب اشكالاً خاصة من المعالجة الفنية، لكن بقى شئ آخر وهو التفريق بين القصة القصيرة والرواية من ناحية والقصة القصيرة والدراما من ناحية أخرى.

فيم تفترق القصة القصيرة عن الدراما إذن وعن الرواية؟؟ إن الفارق بين القصة القصيرة والدراما والرواية يقوم أيضاً على اختلاف كل منها عن الأخريين فى المادة المستخدمة ، فالقصة القصيرة والرواية والخبر والمقال القصصى والصورة الكلامية كلها تعتمد على اللغة فى تشكيل المواد التى تستخدمها ، أما الدراما فلا تستخدم اللغة باعتبارها وسيلة أساسية بل تستخدم الفعل أوالحركة ، وإذا كان هناك حوار لغوى فى الدراما فإنما هو جزء من الفعل ، أما الأداة الأساسية فيها فهى الفعل كما نبه إلى ذلك أرسطو منذ زمان بعيد ، وإذا كانت

هناك تقنيات درامية قد تسربت إلى القصة القصيرة أو إلى الرواية فهذا أمـــر لا علاقة له بالمادة المستخدمة ، بل بالمعالجة الفنية للنصوص ، مثلها فى ذلك مثـــل تسرب تقنيات فنية سينمائية إلى مجال الرواية ، وتسرب تقنيات تشـــكيلية إليـــها وإلى القصة القصيرة. ومع ذلك تظل الدراما عبارة عن أفعـــال وتظـــل اللوحـــة عبارة عن ألوان. وتظل القصة القصيرة والرواية عبارة عن كلام، أو كما يقـــول فورستر "فى الدراما يجب أن تتخذ السعادة الإنسانية أو الشقاء شكل العمـــل وإلا فإن وجودها يظل مجهولاً وهذا هو الفارق الكبير -كما يقـــول- بيـــن الدرامـــا والرواية"[١] بل هو الفارق بين الدراما وسائر الأنواع الكلامية، أما الفـــرق بيـــن القصة القصيرة والرواية فيحتاج إلى توضيح أكثر إسهاباً.

ثالثاً: بين القصة القصيرة والرواية

تختلف الرواية عن سائر الأنواع الكلامية الأخرى -كالقصـــة القصـــيرة والشعر والمقال القصصى والصورة- فى المادة ، ومن ثم فى المعالجة الفنيـــة ، فكل نوع من هذه الأنواع السابقة يستخدم مادة أولية بكراً ويشكلها تشكيلاً خاصـــاً ليعبر بها عن فكر الكاتب أو الشاعر أو مشاعره وأحاسيسه ويبرز مـــن خلالـــها صوته الخاص ، أما الرواية فمادتها ثانوية، ومن ثم فإنها ليست أحادية الصـــوت فهى -كما يقول باختين- متعددة الأصوات وخطابها عبـــارة عـــن مزيـــج مـــن الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها.

فإذا كانت الصورة الكلامية تتخذ من الأشكال مادة لها وتؤدى بالكلمـــات ما تقوم به اللوحة من خلال الأصباغ ، وإذا كان الشعر يعتمد على هـــذه المـــادة التصويرية كذلك وعلى الموسيقا فى الوقت الذى تعتمد فيه القصة القصيرة عليـــها وعلى الفعل الذى هو مادة الخبر ، إذا كان الأمر كذلك فإن مادة الروايـــة هـــى الإنسان نفسه ، الإنسان الشاعر والإنسان القاص بل مادتها هى الحياة برمتـــها ، ولا أقصد من ذلك أن الرواية تنفرد بتصوير الإنسان واتخاذه موضوعاً لها ، فكل

---

[١] أ.م.فورستر: أركان القصة ترجمة كمال عياد صـــ١٠٣

الفنون تفعل ذلك ، وإنما أقصد أنها تتخذ من هذا الإنسان ومن الأفعال الصادرة عنه مادة للمعالجة الفنية، وتتخذه فى الوقت نفسه موضوعاً لها فكل نوع من الممكن أن يتوصل إلى موضوع الأنواع الأخرى، فاللوحة من الممكن أن تعبر عن الزمان كما أن الموسيقا يمكن أن ترسم صورة ، لكن تظل مادة اللوحة مكانية وتظل مادة الموسيقا ذات صبغة زمانية. لهذا فإن الخطاب الروائى لا يمثل نوعاً أدبياً خالصاً بل هو خطاب هجين يجمع فى إهابه كل الخطابات الأدبية وغير الأدبية ، وكل خطاب من هذه الخطابات يحتفظ داخل الرواية باستقلاله الخاص ، ويصبح له صوته الخاص ولغته الخاصة وتقنياته الخاصة ، يقول باختين :"إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء أكانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات ، نصوص بلاغية وعلمية ودينية...الخ) فإن أى جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له ، فى يوم ما -أن الحقه كاتب أو آخر بالرواية"[١] ...ثم يقول "وجميع تلك الأجناس التعبيرية التى تدخل إلى الرواية تحمل إليها لغاتها الخاصة"[٢].

أما القصة القصيرة مثلها فى ذلك مثل الشعر فذات خطاب واحد مستقل عن سائر الخطابات الأخرى.

وكما تجمع الرواية بين الخطابات فى إهابها الفضفاض فإنها ساحة مفتوحة لتعدد الأصوات بخلاف القصة القصيرة والشعر والدراما التى هى فنون إحادية الصوت ، وذلك لأن بنية القصة القصيرة -كما يقول ايخنباوم- "تتعلق فى الغالب بالدور الذى تقوم به النغمة الشخصية للكاتب"[٣] فلا يوجد فى القصة القصيرة مجتمع مكون من وجهات نظر متضاربة أو مختلفة كما هو الشأن فى الرواية ، فالرواية -كما يقول أو كونور- "ما زالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن

---

[١] باختين: الخطاب الروائى ترجمة محمد برادة دار الفكر القاهرة سنة ١٩٨٧ صـ٨٨

[٢] المرجع السابق صـ٨٩

[٣] ايخانباوم: كيف صنع معطف جوجول-نظرية المنهج الشكلي صـ١٥٣

المجتمع المتحضر وعن الإنسان بوصفه حيواناً يعيش في جماعة..ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة..ورومانتيكية وفردية ومتأبية"[١]

ويشترك الشعر والدراما مع القصة القصيرة في استقلال الخطاب وفي أحادية الصوت ، فليس في أي من هذه الأنواع ذلك التنوع الأسلوبي ولا التعدد الصوتي الذي نجده في الرواية ، لأن كلاً من الشاعر وكاتب القصة القصيرة يستأصل نوايا الخطابات السابقة من اللغة التي يستخدمها ويجعلها خالصة لتشكيل المادة التي ينبغي تشكيلها ، ويجعل من هذه اللغة تعبيراً عن ذاته هو ، تعبيراً بكراً أولياً ، بخلاف الروائي الذي يبقي هذه النوايا ، لأنها هي التي تشكل مادته الأساسية ، أما الكاتب المسرحي فهو يستخدم العوالم المسرحية والشخصيات والأحداث كاستخدام الرسام للخطوط والألوان ، وذلك بغية التعبير عن صوته هو ، ومن ثم فإن الدراما شبيهة بالقصة القصيرة وبالشعر في ذلك ، يقول باختين "الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات ، بإمكان الدراما أن تكون متعددة المناهج لكنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم أنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك لا بعدد من النظم"[٢] إن الذي أدى إلى تعدد الخطابات والأصوات في الرواية وإلى أحادية الصوت والخطابات في الشعر والقصة القصيرة والدراما هو نوع المادة المستخدمة في كلٍ، فمادة الرواية ليست بدائية أولية ، بل هي مادة مصنعة وسبق لها أن استخدمت في خطابات تعبيرية أدبية ، فالرواية لا تستخدم الألوان والأشكال كما تفعل الصورة الكلامية ، بل تستخدم خطاب الصورة الكلامية نفسه ، ولا تستخدم الموسيقا والأشكال أو الهيئات كما يفعل الشعر بل تستخدم الخطاب الشعري نفسه ولا تستخدم مادة كل من القصة القصيرة والمقالة

---

[١] أوكونور: الصوت المنفرد صـ ٦١

[٢] باختين: شعرية ديستويفسكي ترجمة جميل نصيف التكريتي،دار توبقال المغرب سنة ١٩٨٦ صـ ٥٠

والخبر والغناء بل تستخدم كل هذه الخطابات وتجمع بينها فى إطار عام يحتـوى على قدر من التنافر بقدر ما يحتوى على مقدار مماثل من التجانس.

وقد أدى ذلك إلى صفاء القصة القصيرة وبساطتها فى الوقت الذى عمـل فيه على تهجين الرواية وتركيبها ، كما أدى إلى إيجاز القصة القصيرة وتركيزها وتحديد موضوعها بخلاف الرواية ، فالقصة القصيرة لا يمكنها أن تتناول الحيـاة برمتها لشخص واحد أو لعدة أشخاص وتجعل من هذه الحياة إطاراً لها كما تفعـل الرواية ، بل تتخير شريحة واحدة من هذه الحياة أو جزئيـة واحـدة مـن هـذه الشريحة ثم تسلط عليها الأضواء ، وتجعل من صورة هذه الشـريحة أو هـذه الجزئية والحدث الذى يتخللها مادة لها -كما سبق القول- إنها لا تجعل من هـذه الشريحة إطاراً فنياً يحكم تركيبها ، بل تنتقى منها الخيوط والألوان والظلال التـى ترسم صورة لها ، وتحكى الفعل المتعلق بها والمعبر عنها وتمزجهما معاً ، فتأتى القصة معبرة لا عن هذه الجزئية فقط بل عن الحياة كلها ، ولكن من خلال رؤيـة واحدة هى رؤية الكاتب ومن خلال مقطع واحد هو هذه الشريحة ، ومن ثم فـإن القصة القصيرة أكثر إحكاماً وتركيزاً من الرواية ، فالفلسفة التى يقوم عليها بنـاء القصة القصيرة يختلف عن فلسفة البناء الروائى" فالقصة القصيرة -كمـا تقـول مارى لويزبرات -تقوم على الاعتقاد بأن الحياة ليست تياراً ممتداً متصلاً ، بـل هى جزئيات صغيرة ، متتالية تشبه جزئيات الصور السينمائية ، وأن الحياة إنمـا يتم سبر غورها وتحليل عناصرها عن طريق الإمعان فى جزئية واحدة منـها ، ووضعها تحت المجهر ، وإظهار خطوطها المتقاطعة كما يظهر النسـيج الحـى الذى توضع شريحة منـه تحت المجهـر .ومـن ثم كان الراوى محصوراً فـى هذا الإطار"[1]

---

[1] مارى لويزبرات: القصة القصيرة الطول والقصر مجلة فصول جـ٢ عدد٤ سنة ١٩٨٢ صـ٥١

فالرواية بحكم اتساع مادتها وتركيبها ورحابة موضوعها تتيح للراوى أن ينفث كل ما يجيش به صدره ، وأن يقول كل ما يحلو لـــه عـــن نفســه وعـــن الشخصيات التى يتحدث عنها ، وعن الأحداث التى مرت بهم وأســـبابها ، فـــلا يقتصر على الحكاية فقط بل يتطرق أيضاً إلى حكاية الحكاية ، "فالروائيون -كمـا يقول أوكونور- حتى الضعاف منهم يغنون بصوت مرتفع وواضح فـــى أحيـــان كثيرة، غناءً يستغرق مجموعة من الفصول مجتمعة ، لكن نغمة الغناء لا توجـــد غالباً فى القصة القصيرة، على الرغم من منابعها الغنائية"[1] فالقصـــــة القصـــيرة موجزة وملخصة ولا تسمح بالاستطراد أو التلكؤ فى المسارات الجانبية ، وتميـــل إلى التركيز "فكل شئ فيها -كما يقول ايخنباوم- يميل إلى الخلاصـــــة"[2] وتحديـــد الهدف ووحدة البناء والأثر بخلاف الرواية ، ومن ثم فإن قارئ القصة القصـــيرة يختلف عن قارئ الرواية ، إذ إن قارئ القصة القصيرة -كمـــا يقـــول الدكتـــور صبرى حافظ -لابد أن يكون "مرهف الحس متوقد الذكاء"[3] فالأقصوصة تفـترض أن كل الأشكال التعبيرية القديمة مستحضرة فى ذهن القارئ ومتعـــارف عليـــها وتكفى اللمحة الواحدة لاستحضار صورتها أو موضوعها.

وقد أدت سمة الإيجاز والتركيز فى القصة القصيرة ووحـــــدة الصـــوت وأولية المادة المستخدمة فى المعالجة الفنية إلى عدة نتائج منها:

أولاً: أنها عملت على تحديد شكل القصة القصيرة فى إطار ضيق ممـــا جعلها قصيرة غالباً، وقد عول النقاد كثيراً على هذا القصر فى تحديد مفهوم القصة القصيرة وفى التفريق بينها وبين الرواية. رغم أن هـذا

---

[1] فرانك أوكونور: الصوت المنفرد صـــــ١٩

[2] ايخنباوم: حول نظرية النثر.نصوص الشكلانيين الروس صـــــ١١٢

[3] صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة مجلة فصول جــ٢ عدد٤ سنة ١٩٨٢ صــــ٢٦

القصر ليس حدا مناسبا للتفريق بين الفنون ، وإنما هو نتيجة من نتائج الخصائص الفنية[1].

ثانيا: أن ذلك قد أثر على أسلوبها فجعلها تتخذ غالبا أسلوب الإيحاء والتلميح فى الوقت الذى تستخدم فيه الرواية غالبا أسلوب التصريح.

ثالثا: أن سمة الإيجاز فى القصة القصيرة أدت إلى اختصاصها بموضوعات خاصة تختلف نوعا ما عن الموضوعات الروائية ، أقصد اختصاصها بموضوعات ذات طابع جزئى مغلق ، وعدم صلاحيتها للموضوعات الممتدة "فوصف حب متبادل وسعيد مثلا – كما يقول شلوفسكى– لا يمكن أن يسمح بتولد قصة قصيرة ، وإذا ما تم ذلك فسوف يكون معارضا للقصص القصيرة التقليدية"[2] وإنما "تصلح القصة القصيرة لموضوعات من قبيل حفلة معينة ، أو جنازة ، أو عملية شنق" كما تقول مارى لويزبرات[3].

رابعا: أن سمة الإيجاز والتركيز فى القصة القصيرة أدت إلى ظاهرة سيطرت على نماذجها وهى ظاهرة الاقتصاد فى الجزئيات ، المكونة للبناء الفنى للنصوص المنتمية إليها ، سواء أكان الاقتصاد متعلقا بالعناصر القصصية أم بالعناصر اللغوية ، وقد أدى ذلك إلى غياب العناصر والتقنيات الملحمية منها، بخلاف الرواية التى سمح طولها بالإبقاء على هذه العناصر والتقنيات ، فى الوقت الذى أبقت فيه القصة القصيرة على العناصر الشعرية ، حتى إن بعض النقاد

---

[1] يقول فرانك أكونور فى هذا الشأن :"القصة العظيمة ليس من الضرورى أن تكون قصيرة على الإطلاق،والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة" فرانك أوكونور "الصوت المنفرد" صـــ٢١

[2] شلوفسكى "بناء القصة القصيرة والرواية" نظرية المنهج الشكلى صـــ١٢٣

[3] مارى لويزبرات "القصة القصيرة الطول والقصر مجلة فصول جـ٢ عدد٤ صـــ٥٢

يجعلونها فى النثر بمثابة القصيدة الغنائية فـــي الشـــعر[1] ، يقــول الدكتور الطاهر مكى فى ذلك إنها "أقرب الوان النثر من الشـــعر ، وفيها الكثير من خصائصه برغم ما يبدو بينهما من بعـــد للوهلـــة الأولى ، يجمع بينهما أن عماد كل منهما التكثيف والتوتر والتلاحـــم العاطفى والجمالى"[2]

خامساً: أن راوى القصة القصيرة يختلف عن راوى الرواية ، فبالإضافة إلى أن مادة القصة القصيرة عبارة عن صورة وخبر لشريحة ضيقة من الحياة ، فـــإن الرؤية التى يستخدمها الراوى لإدراك هذه الشريحة محدود أيضاً بحـــدود هـــذه الشريحة ، مما يجعلها أكثر حسية وتأثيراً وتحديداً للهدف ، وأكـــثر حـــدة فـــى العرض ، ويجعل المسافة التى تفصل بين الراوى والأحداث تكاد تكون معدومة ، بخلاف الرواية التى تتسع فيها الرؤية وتتعدد زواياها ، وتطول المسافة فيـــها بين الراوى والعالم الرحب الذى تحتويه.

إن الفارق بين الرواية والقصة القصيرة إذن ليس فقط فارقاً يعتمد علـــى أن القصة القصيرة تقوم على الصورة والخبر وأن الرواية لا تعتمد عليهما ، لأن الرواية أيضاً قد تحتوى مجموعة من الأخبار والصور وإنما الفارق يكمن فـــى المعالجة الفنية الأولية أو الثانوية، لهاتين المادتين ، فالخبر فى الرواية حلقة فـــى سلسلة حكاية طويلة ، والصورة نقطة فى نسيج مشهد كبير.

كما أن الرواية تبقى على النوايا المضمنة فى الخطابات ، ومن ثـــم فـــإن خطابها توليفى، نلمح هذا الفارق وقد تجلى فى كل جزئية من جزئيـــات البنيـــة الروائية والبنية السردية للقصة القصيرة ، بدءاً من الكلمات ومروراً بالشخصيات والأحداث ونهاية بالتركيب السردى للنص.

---

[1] أيان ريد "القصة القصيرة صـــ٥٩

[2] الطاهر أحمد مكى "القصة القصيرة دراسات ومختارات دار المعارف سنة ١٩٩٢ صـــ١٣١

ولتوضيح ذلك الفرق بين القصة القصيرة والرواية انظر إلى هاتين الفقرتين المقتبستين من كاتب واحد هو نجيب محفوظ ، الأولى عبارة عن مطلع قصة قصيرة اسمها "السيد س" والثانية هي مطلع الثلاثية ، ثم تنبه إلى اختلافهما في المادة وفي المعالجة الفنية وانعكاس ذلك على كل كلمة وكل عنصر سردي:

يقول نجيب محفوظ في قصة السيد س[1]

"عبثاً أحاول تذكر حياتي في مجراها المفعم بالوجود قبل ساعة الميلاد ، تلك النبضة المنبثقة من تلاقي جرثومة متوترة ببويضة متلهفة في أول مأوى آمن يتاح لي. في أي غيب كنت أهيم قبل ذلك منطلقاً مع تيار متصل غير محدود من الطبيعة من ماء وتراب وحرارة وبرودة ، في تناغم مع دورة الأرض والقمر والشمس إشارات من ذلك الغيب تتجلى في أحلامي في صور أفراح غامضة وكوابيس ثقيلة سرعان ما تتلاشى في كون النسيان العنيد ، مخلفة في النفس قلقاً أما كهنة أمون فأخفوا أسرارهم ، وأما كهنة الهند فقد أعلنوا سيطرتهم على مسيرة الماء البشري منذ أقدم العصور ، ولكن لا سبيل إلى اليقين في هذه المسألة ، ولو سلمت برأيهم لتعذر على معرفة الخطيئة التي ارتكبتها في زمن سحيق ، والتي يكفر عنها شخصي الراهن بمعاناته المستمرة التي لا يجد لها تفسيراً" .

ويقول نجيب محفوظ في مطلع ثلاثيته[2] :

"أغلق السيد أحمد عبد الجواد باب البيت وراءه ، ومضى يقطع الغناء على ضوء النجوم الباهت في خطوات متراخية ، وطرق عصاه ينغرز في الأرض الترابة كلما توكأ عليها في مشيته المتثائبة: تشوق وجوانبه تحمي بمثل الوهج إلى الماء البارد الذي سيغسل به وجهه ورأسه وعنقه كي يلطف –ولو إلى حين– من حرارة يوليه والنار المستعرة في جوفه ورأسه ، فهش لفكرة الماء البارد حتى انبسطت أساريره ، بحركة اليد القابضة على المصباح. فرقى في السلم يداً على الدرابزين ويداً على عصاه كما تنم عنه سماته ، وعند رأس السلم بدت أمنية

[1] نجيب محفوظ: السيد س مجلة إبداع السنة الأولى العدد ٦،٧ سنة ١٩٨٣ صـ٤

[2] نجيب محفوظ: قصر الشوق.مكتبة مصر .القاهرة د.ت صـ٥

والمصباح في يدها ، حتى إذا انتهى إليها توقف وصدره يعلو وينخفض ريثما يسترد أنفاسه ، ثم حياها تحيته الليلية المألوفة قائلاً:

- مساء الخير"

فغمغمت أمينة ، وهي تتقدمه بالمصباح

- مساء الخير يا سيدى"

إننا إذا صرفنا النظر عن الطبيعة المختلفة للنصين ذاتيهما ، وعن الاختلاف الذى يحكم التكوين الداخلى للشخصين الرئيسين فى هاتين الفقرتين. السيد س والسيد أحمد عبد الجواد. إذا صرفنا النظر عن ذلك ونظرنا إلى الفروق الناشئة عن طبيعة النوعين اللذين تنتمى إليهما الفقرتان فإننا سوف نجد اختلافاً جوهرياً فى طبيعة المادة المستخدمة فيهما، وفى المعالجة الفنية وبالتالى فى خطاب كل منهما وفى التقنيات الفنية ، أى فى بنيتهما السردية بشكل كامل.

١-ففى الفقرة الأولى لا يوجد عالم مصور بل هى نقطة ارتكاز واحدة تمثل مقطعاً مصوراً لذهن شخص يعانى أزمة نفسية حادة ، هذا الشخص هو نفسه الراوى ، وهو صاحب الصوت أيضاً ، والمعلومات التى ترد فى الفقرة كلها تتكفئ فى داخله هو ، وخيوطها جميعها تلتقى عند هذه النقطة الوحيدة "المعاناة المستمرة التى لا يجد لها تفسيرا" الشريحة المختارة فى هذه الفقرة بل فى القصة كلها هى عبارة عن مقطع عرضى من رأس هذا الشخص ، وتتجلى فى هذا المقطع صورة لحياته كلها من أولها لآخرها.

أما الفقرة الثانية فهى تتفتح لتصور عالماً مليئاً بالأشياء (باب البيت-الغناء-النجوم-خطوات السيد-.......الخ) وهو ملئ أيضاً بالأحداث والعادات والتقاليد والروائح والناس. فالموضوع فى هذه الفقرة وفى الرواية هو الحياة الممتدة بكل ما فيها من ناس وأشياء وأفكار....الخ. وفى الفقرة الثانية نجد صوت الراوى وصوت السيد ، وصوت أمينة ، وأصوات أخرى كثيرة تبدو ظلالها ولما تأت بعد.

٢-نلاحظ أيضاً أن الفقرة الأولى سكونية لا أثر فيها للزمان ، وكل ما هنالك هو عواقب الزمان هى نتيجة وليست بداية ولا وسط ، أما الفقرة الثانية فهى جزء من الحياة يختلط فيها الزمان والمكان والحركة والعادة. وتبدو ملامح الشخصيات واضحة جلية.

٣-إن الأسلوب فى الفقرة الأولى يشبه الأسلوب الشعرى المكثف الانفعالى أما الأسلوب فى الفقرة الثانية فهو وصفي هادئ.

كل هذه الاختلافات نابعة من أن مادة القصة القصيرة محصورة فى الصورة والفعل بل الحدث الفريد وأنها أولية وبدئية واحادية الصوت ، وطريقة المعالجة الفنية لمادتها هذه تجمع بين طريقة الشعر الغنائى والأخبار من التركيز وتحديد المادة وتكثيف الأسلوب أما الرواية فمادتها منفتحة وثانوية ومتعددة الأصوات ، وطرق المعالجة الفنية فيها لا حدود لها.

بعد كل هذا يمكن القول بأن للقصة القصيرة مفهوماً خاصاً يختلف عن مفاهيم الأنواع السردية الأخرى ، وأن بنيتها تختلف عن بنى هذه الأنواع ، وأن تحديد المفهوم والبنية فيها يعتمد على استقلالها بنمط خاص من المادة المكونة لتركيبها ولمعالجتها الفنية.

❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

إن هذه الفكر التى تتخذ من عناصر البناء أساساً لإدراك الخصائص المميزة لبنى الأنواع الأدبية ، فكرة واردة ومعتمدة فى التفريق بين البنى الفنية ، استخدمها الفلاسفة المسلمون قديماً-كما سبق القول - إذ استخدمها الخليل فى التفريق بين البنى الموسيقية فى الشعر العربى ، واستخدمها بروب أيضا فى تحديد بنية الحكاية الخرافية.

وقد تبين من العرض السابق ، أن القصة القصيرة تشترك مع الشعر والصورة الكلامية فى عنصر التصوير ، وتشترك مع الخبر فى عنصر الفعل ، وتشترك مع الرواية فى انهما يتخذان من الحياة موضوعاً لهما ، وتفترق القصة القصيرة عن كل هذه الأنواع بتركيبها الخاص لمادتها (الصورة والفعل) وبأنها

تستخدميما بطريقة خاصة و من زاوية خاصة تختلف عن الزاوية التى تستخدم فيها الصورة الكلامية والشعر عناصر الصورة ، والتى يستخدم فيها الخبر عناصر الفعل.

كما تختلف عن الرواية فى طبيعة الحياة التى تستخدمها كل منهما ، فهذه تستخدم من الحياة شريحة خاصة بوصفها موضوعاً ، وتلك تستخدم حياة ممتدة فى حياة فرد واحد أو عدد من الأشخاص موضوعاً ومادة فى الوقت نفسه.

وكل هذه الفنون من رواية وقصة قصيرة وصورة كلامية وخبر تختلف عن الدراما فى الأداة التى تستخدمها فى صياغة هذه المادة ، فالدراما تستخدم الفعل أداة ومادة أما هذه الأنواع فتستخدم اللغة أداة ، فالفارق بين الدراما والقصة القصيرة كالفارق بينهما وبين اللوحة الفنية والفيلم السينمائي. فإذا صحت التسميات فإن كلاً من الدراما والرقص تعد فنوناً حركية ، أما الرواية والشعر والقصة القصيرة والصورة الكلامية والخبر فتعد فنوناً كلامية لغوية.

وهذا التنوع فى المادة وفى الأساليب التى يستخدمها كل فن فى صياغتها يؤثر تأثيراً كبيراً بل يتلاحم تلاحماً جوهرياً مع طرق المعالجة الفنية لكل فن ، على أن طرق المعالجة الفنية قد تختلف من مدرسة إلى أخرى ، و من كاتب إلى آخر ، بل قد تختلف فى كل نص عن النص الأخر ، لأن هذه المعالجة تتصل بالتقنيات الفنية التى يستخدمها الأدب وهذه التقنيات قد تصبح ساحة حرة للاستعارة بين الفنون وغير الفنون ، فقد ينشأ تلاقٍ وتلاحق بين تقنيات السينما والدراما ، وقد تأخذ القصة القصيرة من تقنيات الأسطورة ، وقد تأخر الرواية من القصة لقصيرة. لكن هذا الأخذ ليس مباحا بلا حدود ، إذ إن المادة التى يتكون منها بناء هذا النوع تتحكم فى اختيار هذه التقنية أو رفضها ، وتشكلها بالشكل الذى يتلاءم معها.

وذلك لأن عناصر البناء هى أهم عامل فى تركيب البناء. وقد أدت عناصر القصة القصيرة الأولية إلى نمط بنائها ذى الخصائص التركيبية الإيحائية. بخلاف بناء الرواية ذى الخصائص التحليلية ، أو بنية الخبر ذات البنية الدائرية.

والخلاصة أن مفهوم القصة القصيرة لا ينبغي أن يعرف بل يحدد ، وأن حدوده هي تخوم الأنواع الأدبية التي تشكل معه بنية ثقافية كبرى تفي بمطالب التعبير عن العصر. وهذه الأنواع المعاصرة هي الرواية والخبر والصورة الكلامية والشعر والدراما. وأن فن القصة القصيرة يشترك مع بعض هذه الأنواع في الأداة اللغوية فقط ، ومع بعضها الأخر في بعض عناصر المادة ، وفي بعض ثالث في الموضوع لكنه يفترق عنها جميعاً في بنيته.

هذه البنية القصصية القصيرة بنية سردية تعتمد على عنصرين -كما سبق القول- (الصورة والفعل) وأن هذه البنية تمثل صراعاً أو تلاقحاً بين هذين العنصرين ، لكن كيف تتم عملية التفاعل والبناء بين هذين العنصرين؟أو بالأحرى بين جزئيات هذين العنصرين؟

إن مصطلحي "الصورة" "والفعل" لا يدلان هنا على موضوعين أو غايتين بل يدلان على هيئتين من هيئات السرد.فالموضوع شئ والهيئة التي يستحضر بها هذا الموضوع شئ آخر ، فقد يكون الموضوع "حلقة عرس" أو "مشادة بين شخصين" أو غير ذلك. هذا الموضوع قد يصور على هيئة مسرحية من فصل واحد قد لا يكتفي بالشخصين وقد لا يضم كل المدعوين في العرس، وقد يستحضر عن طريق لوحة فنية تنتقي عناصرها من مشاهد مختلفة ، وقد يصور تصويراً فلمياً في مشهد كلامي نثري أو شعري ، وقد يسرد في خبر أو حكاية ، أي أنه قد يتخذ أشكالاً فنية مختلفة في العرض، وهذا الاختلاف لم ينشأ من الموضوع نفسه لأن الموضوع في ذاته واحد ، بل ينشأ من اختلاف طرق العرض ومن هيئة البناء الفني للموضوع ومن الزاوية التي ينظر بها إلى الموضوع ومن الطراز الفني. إننا هنا ونحن نتحدث عن عناصر مادة البناء الفني للقصة القصيرة ، لا نتحدث عن الموضوع الذي تتناوله القصص بل نتحدث عن بناء الهيئة السردية التي تمثل نموذج القصة القصيرة والتي يكون له الأثر الأكبر في تشكيل هذا الموضوع تشكيلاً خاصاً.

نعم قد تكون هناك موضوعات أثيرة للقصة القصيرة ، مثل الجماعات المغمورة التي تحدث عنها أوكونور وجعلها خصيصة جوهرية لفن موباسان وتشيكوف ، ومثل الطبقة الوسطى أو الشخصية الوحيدة ، لكن ينبغي ألا ينظر

إلى هذه الموضوعات بوصفها حدودا لهذا الفن ، بل ينظر إليها بوصفها نتاجـــا للحدود الفنية وأثرا من أثارها. لأن هذه الموضوعات التى عول النقاد عليها فـــى تحديد القصة القصيرة يمكن أن تتخذ موضوعا لفنون قولية أخـــرى كـــالصورة الكلامية والحكايات الخبرية ، بل الروايات الطويلة والقصيرة والمسرحيات ، بـــل يمكن أن تتخذ موضوعا لفنون أخرى غير كلامية كالرسم والتصوير.

كما أن الغاية أو الهدف ينبغى ألا يكون في ذاته حدا من حـــدود هذا الفن ، فالأثر الموحد فى القصة القصيرة لم ينشأ إلا من طريقة بنائها ، وليس العكس ، فعندما اختلفت طريقة البناء عند بعض الكتاب اختفى هذا الأثر الموحـــد -كما يقول أيان ريد- كما يمكن أن يوجد هذا الأثر الموحد نتيجة لتراكيب سردية أو فنية أخرى غير القصة القصيرة ، فقد يوجد فى الشعر وفـــى الروايـــة وفـــى المسرحية وفى اللوحة الفنية، الشئ الوحيد الذى يميز أى فن هو البنيـــة الفنيـــة له.وبخاصة العناصر المكونة لهذه البنية ، والطريقة الفنية التى تعالج بـــها هـــذه العناصر فى هذا النوع عنها عندما تكون فى أنواع أخرى.

الفصـــل الثالث

القصة القصيرة بين نسقية البنية

وحرية الإبداع

الفصل الثالث

....

القصة القصيرة بين نسقية البنية وحرية الإبداع

١- بنية النوع وبنية النص.

البنية السردية للقصة القصيرة نسق تعبيرى يجمع بين مادتى الصورة والخبر ، أى بين التشكيل والفعل ، وهما ينتميان إلى جهتين مختلفتين فالتشكيل عنصر مكانى سكونى والفعل عنصر زمانى حركى ، الأول يتطلب فى القصة القصيرة أدوات اللغة الوصفية والإيحائية التصويرية الرمزية والاختزال فى الخطوط والألوان والشخصيات التى ينبغىأن تكون مجرد صور ، والثانى يتطلب اللغة السردية التاريخية. ومع ذلك فإن بنيتها ليست بنية هجينة كبنية الرواية ، لأن القصة القصيرة لا تستخدم الخطاب الذى تقوم عليه الصورة الكلامية أو الخطاب الذى يقوم به الخبر ، بل تستخدم المادة الأولية التى تشكلهما معا، والبنية التى يختص بها كل منهما. فهى فن بدئى مثلهما .ومع ذلك فإن البنية السردية للقصة القصيرة لا تقوم على مجرد تناص البنيين السرديين الإخبارية والتشكيلية التصويرية أو العكس ، بل تقوم على المزج بينهما .والجمع بين عناصرهما فى بنية واحدة.

هذه البنية الجديدة تجمع بين خصائص البنيتين معا ، فهى تصويرية خبرية أو خبرية تصويرية حسب غلبة العناصر ، يتخذ فيها المكان خصائص الزمان ويلبس فيها الزمان زى المكان ، تتلاحم فيها اللغة التصويرية واللغة الوصفية واللغة السردية بأشكال تتفاوت بتفاوت الكتاب والبيئات والموضوعات ، ويعمل هذا المزج بين الجانبين التصويرى المكانى والخبرى الزمانى على اختصار الموضوع ، وتحديد الرؤية ، لأن كلا من الصورة والخبر يقطع للمساحة المكانية المحددة عن ملابساتها الخارجية ثم يتعامل معها باعتبارها شريحة ذات كيان مستقل وإن كانت معبرة عن غيرها وموحية باكتمال المنظر ، وكذلك فإن

الخبر مقطع حكائى يفصل جزئية زمانية معينة عن التسلسل الزمانى العام ويتعامل مع هذه الجزئية لا باعتبارها حلقة بل باعتبارها وحدة.

إن كلا من الخبر والصورة يحمل فى داخله سمتى الاستقلال والتحديد ، ومن هنا جاء منهج القصة القصيرة وفلسفتها فى تناول الحياة ، فهى لا تنظر إلى الحياة بوصفها تياراً ، بل تنظر إليها بوصفها وحدات صغيرة متجاورة سواء أكانت هذه الوحدات زمانية أم مكانية. كما أن هذا البناء الخاص قد أثر تأثيراً كبيراً على شخصيات القصة القصيرة ، فهى ليست شخصيات بمعنى الكلمة ، فكثير من القصص القصيرة لاتهتم بذكر تاريخ الشخصية أو حتى اسمها. فهى مجرد خطوط وخيوط ، لأن المساحة المتاحة ضيقة ، وقد أثر البناء الفنى للقصة القصيرة كذلك على الرؤية الخيالية والرؤية القولية للراوى فجعلها رؤية كاشفة وحيدة وثابتة وقريبة جداً من الموضوع ، أى أنها -بخلاف الرواية- تلغى المسافة بين مصدر الرؤية والموضوع ، فهى تشبه الميكروسكوب أكثر من شبهها بالكاميرا.

ويمكن الاهتداء إلى منطق البنية السردية فى القصة القصيرة من الناحية التطبيقة من خلال الإجابة على الأسئلة التى تتعلق باختيار جزئيات السرد ، مثل اللغة والراوى والشخصيات والأحداث والأشياء والزمان والمكان وتلك الجزئيات التى تتعلق أيضاً بالهيئة التى تتخذها حلقات السرد ، ويمكن إجمال هذه الطريقة فى عنصرين: التتابع السردى والسببية[1] أما منطق بناء الصورة فيمكن الاهتداء إليه أيضاً من خلال الإجابة التى تتعلق باختيار جزئيات الصورة مثل اللغة والشخصيات والأشياء والزمان والمكان وطريقة تركيب هذه الجزئيات أى يمكن إجمالها أيضا فى عنصرين: العناصر وطريقة تركيب هذه العناصر.

وفى القصة القصيرة نجد أن معظم مكونات الخبر هى نفسها مكونات الصورة ، مما يجعل جزئيات كل منهما تتأثر وتؤثر فى جزئيات الأخرى.

---

[1] Frak Kermode, "Secrets and narrative sequence", On Narrative P.80

ولما كان أهم عنصر فى البنية السردية الإخبارية والتصويرية معا هـــو عنصر الاختيار ، فإن عوامل عدة تدخل فى هذا الاختيار –أقصد اختيار عنـــاصر البنية السردية للنوع والعناصر التطبيقية لبنية النص– ، منها عوامل تتعلق بالبنية الثقافية والتاريخية لبيئة النص ، وعوامل تتعلق بالبنية النفسية للمؤلف وللقـــارئ وللعصر الذى كتب فيه النص ، والعصر الذى يقرأ فيه.

من هنا فإن كثيرا من الباحثين لم يهتموا إلا ببنية النص نفسها ، باعتبـــار النص المادة الملموسة التى يمكن التعامل معها علميا. من ثم فإن جل اهتمامـــهم أنصب على البنية النصية بصورة خاصة.واكتفوا بذلك فى كثير من الأحيان.

لكن وجود بنية نصية لا ينفى وجود بنى أخرى داخل النـــص نفســه ، وبخاصة بنية النسق التعبيرى الذى ينتمى إليه النص ، أقصد بنية النوع الأدبـــى الذى ينتمى إليه.

إن بنية النص إفراز للعوامل الذاتية والفردية الإبداعية التى يستقل فيها كل نـــص عن النص الآخر ، أما بنية النسق التعبيرى فهى بنية جماعية تتمثل فى النصوص التى تنتمى إلى نوع واحد. وإن اختلاف بنى النصوص وتنوعها لا يؤثر علـــى ثبات بنى الأنواع ، كما أن اختلاف لهجات الكلام لا يؤثر على بناء اللغة ، حسب مفهوم سوسيير للغة والكلام.

وقد أدى الخلط بين البنيتين السابقتين إلى كثير من اللبـــس فـــى مفـــهوم القصة القصيرة خاصة ، إذ نظر كثير من النقاد إلى بعض الخصوصيات النصيـــة على أنها خصائص لبنية النوع الأدبى نفسه ، حتى بدت بنية القصـــة القصـــيرة عندهم إهابا ممزقا يتغير بتغير النصوص ، لكن كيف يمكن التفريق بن البنيتيـــن: النصية والنوعية؟ للإجابة على ذلك إليك النموذج التالى للكاتب الشاعر النيجيرى: كين سارو–ويوا[1] وهى قصة قصيرة بعنوان "سفر فى الليل" يقول فيها: "

---

[1] كين سارو–ويوا كاتب نيجيرى قاوم النظام العسكرى فى نيجيريا بقلمه إذ ألف أكثر من ســتة وعشرين كتابا فاعتقل عدة مرات وأخيرا تم شنقه فى العاشر من نوفمبر سنة ١٩٩٥. والقصـــة مترجمة من الفرنسية بقلم محمد الجندى مجلـــة العربـــى العـــدد ٤٥٢ يوليـــة ســـنة ١٩٩٦ صـــــ١٤٨-١٥٢.

تسير السيارة بأقصى سرعتها ، ويزمجر المحرك فـي صمـت الغسـق المنتشر.لقد سقط مطر خفيف.ثمة بقع من الماء على ذلك الطريق ، الذي يخـترق الدغل ، ويمر بجسر خشبي مهترئ ، وبأراض محروثة حديثا ، ويحاذي عدة قرى مبنية بالطين ، قبل أن يصل إلى المدينة.

فى الخلف من السيارة كان الرجل والمرأة ، وابنها كان يغفو على المقعـد إلى جانب السائق.الرجل كان يحيط بيده أصابع المرأة. وكانت تتركـه يداعـب أصابعها بلطف دون تفكير.

من وقت إلى آخر ، كانت ثمة صورة عابرة لامـرأة ، أو لامرأتيـن ، تعودان من السوق مع سلتين صغيرتين على الـرأس ، تثـير ذكريـات وقـت مضى.مرا بمجموعة صغيرة من الناس ، تحمل رجلا على تخت.كـان الرجـل مغطى تماما بستارة.كان ميتا.

قالت:

- إنها الكوليرا.

كانت ترتجف ، زوجها توفى أيضا فى أثناء الحرب. بعد مسيرة طويلـة مؤلمـة تحت مطر عنيف ، وفى ليلة كئيبة ، وصل إلى البيت -غرفة صف مبنية بالطين ، مفتوحة للرياح ، فى مكان ما فى الريف. كان يسعل ، رجلاه متورمتان.نظـرة بسيطة إلى وجهه الجميل ، وعرفت أن شيئا ما لم يعد سليما ، يجب أن يذهب إلى المستشـفى. ولكـن كـانت تعـرف ، أن لا فـائدة.لا توجـد أدويـة فـى المستشفى.الطائرات الليلية كانت تأتى بصورة خاصة بالذخيرة.بعض الأدويـة ، التى كانت تتلقاها ، كانت تضيع فى السوق السوداء.والقليل منـها ، الـذى كـان يرشح إلى المستشفى ، كان مخصصا للضباط ، وللرسميين -الذين كانوا يجلسـون خلف مكاتبهم ، ويبدون أذانا صماء. أمضى ثلاثة أيام على السرير فى المستشفى. ثم وقف العالم.

سوف تلد طفلا بعد موته ، ولن يكون لديها وقت لدفنه: الطائرات مـرت المشرحة.وكان عليها أن ترحل إلى القرية المجاورة.

هو أيضا خاض الحرب ، ولكن فى المعسكر الأخر .كان دوره ، أن ينقل الأوامر ، والأغذية ، والأدوية ، والنجدة ، وقد أتعبتهم الحرب وهدتهم ، يعيشون فى تلك القرى وسط السهول المتعانقة الأشواك ، التى تبصق أبارها البترول ليل نهار .تلك الأبار ، التى كانت السبب الرئيسى للحرب ، والتى لا تزال تشعل النار ، هو أيضا كانت لديه طرف ، يرويها عن تلك الأيام الصعبة ، التى عاشها بين الجنود ، بين اليائسين والفقراء ، الذين عانى من أجلهم الكثير دون كلل خلال أشهر كاملة من الآلام.والآن ، وقد انتهت الحرب ، كانت مهمته دوما هى المساعدة على إعادة التكيف للذين هربوا منذ أول انفجار غير مألوف لطلقة مدفع أو لقنبلة.كان همه الأن أن يقنع البالغين ، كي يعودا إلى المزرعة ، وإلى أعمالهم ، وكى يرسلوا أولادهم من جديد إلى المدرسة. عمل صعب ، مليء بخيبة الأمل.

كانا يريان الصور العابرة من المساحات المحروثة حديثا تضيع خلفهم فى الغسق.

فكر: هذه الأراضى المحروثة سوف تقتلكم يا إخوتى ، ويا إخواتى.ذلك الصباح بالذات خطب فيهم فى ساحة قرية دوكانا ، مطالبا اياهم بإرسال بناتهم إلى المدرسة. ولكن من يساعدنا فى المزرعة ، أجابتّ النساء.من يحرس الأطفال عندما نبذر الأنيام igname؟ ينس فى كل بداية موسم تشترون الأنيام للبذار. تشتغلون بشكل قاس من أول يناير حتى ٣١ ديسمبر ، ثم تأكلون ما تجنونه ، وفى الموسم التالى يجب عليكم أن تشتروا من جديد أنيام البذار. ليس لديكم حساب فى البنك ، وربما تشترون وزرة Pagne جديدة من سوق ايغوانغا ، وسطحكم ، الذى من القش ، يهرب يائسا من سنة إلى أخرى.ثم أنتم مضطرون لتزويج ابنتكم البالغة خمس سنوات ، وذلك لشراء إنيام البذار ، كي تستطيعوا الزراعة من جديد.أمن أجل هذا خلقكم الله؟ لا ، يا إخوتي.هذه الأراضي سوف تقتلكم (...).

كان من السهل دومًا تحديد اللحظة ، التى اقتربت فيها السيارة من بورى Bori. ظهر خزان الماء فى الأفق ، ثم السطوح المصنوعة من الصفائح المموجة ، والتى تغطى الكوميساريا والثكنة ، ثم الجدران القرميدية للبنايات الإدارية ، وأعمدة التلغراف ، ومولد الكهرباء فى المستشفى ، عندما لا يكون معطلا.الطريق الرئيسية تقسم المدينة نصفين.حل الليل تقريبا.أمر السائق بالوقوف.

—سأشترى أسبرين من هنا بينما السائق يملأ البنزين بعد مسافة قصيرة.ألا تنزلين؟ يمكن أن نذهب ونتناول بعض الشراب الحلو.

لم تسمع سوى الكلمات الأخيرة.فتحت الباب بشكل آلى ، وعيناها ساهمتان فى الأفق ، وخرجت. دخلا الدكان.خالية تقريبا.زجاجة أسبرين تكلف خمسة شلنات ، أغلى بمرتين من قبل الحرب.دفع ، وغمغم ببضع كلمات حول الغلاء والأرباح المفرطة.لم يكن ثمة شراب. الشاب كان يجر رجليه على إيقاع الموسيقى الخارجة من الترانزيستور ، الموضوع على أحد الرفوف الفارغة.

ترك المرأة تخرج أولا من الدكان ، وتفحصها طويلا بعين ناقدة.منظرها العام لم يكن على توقه.لقد فقدت جمالها.تقول ، إحداهن.لقد تغيرت كثيرا:لقد تركت الحرب بصماتها.لم تبلغ الثلاثين بعد.ربما لو كان لديها رجل..غير السائق الفيتيس (ناقل الحركة) ، وأنار المصابيح.وبينما كانت السيارة تتسارع ، كانت المصابيح تمسح البرية ، وتظهر عرائس الإتيام ، التى تخرج من التلة الصغيرة.فى البعيد تنير السماء يمنة ويسره شعلات مكامن البترول.للحظة قطب حاجبيه.قال

– أنت صامت تماما ، وحاولت بذلك أن تطلق الحديث.تنهد.

- لماذا تتنهد؟

- بسبب الشعلات.

- تزعجك؟

- نعم.

- لا أفهم فعلا ، لماذا؟

قال بنافد صبر :

- هذا سياسة.وضرب برجله وأضاف: لننس كل ذلك.

- أوه ، أنت تعلم ، أنني لن أنسى.

- لكن يجب ذلك.انظري خلفك ، هناك.أترين القمر الهلال؟

أتذكرين ليلة مثل هذه. كنا فيها على السياج ، الذى كان يفصل بيتينا فى بورى ، وكنا نمسك بأيدى بعضنا؟

ابتسمت بحزن فى العتمة.كان يخفف عنها ، إنه لا يستطيع أن يرى وجهها.

- منذ زمن طويل جدا.تزوجت بعدئذ بوقت قصير.

ورد بقسوة:

- فسرى لى ، لماذا؟

قالت ، وابتسمت بأسى فى العتمة:

- ليس هذا من نوع القصص الذى يحكى. لا ضرورة لتعذيبي.لم يكن ذلك زواجا سعيدا.

قال بقسوة:

- تركتنى أسقط.

- لعلك لا تقول هذا ، لتؤذيني.أنا أرملة شابة ضعيفة.

- وأنا أعزب.

- إذن ، ستجد يوما ما السعادة.

- سأجد يوما ما السعادة ، نعم.

السخرية التى يحسها المرء فى صوته ، لاشك فيها تفحصت وجهه ، واعتقدت ، أنها اكتشفت قسوة عميقة فى ملامحه.بدا ، وكأنه هرم دفعة واحدة (...).

ضحك ضحكة جوفاء وصفيقة ، أصيبت منها برعشات فى ظهرها.تتذكر الآن ، كيف كبرا معا.وكيف كانت ببراءتها خلال عطلة الميلاد فريسة شاب ، يعمل فى الضرائب ، وحملت منه.وكم بكت ، عندما أدركت أبعاد ما جرى!وغضب الأبوين! وكيف جرح صديق طفولتها الجالس الآن فى السيارة إلى

جانبها بسبب ذلك ، وكيف اضطرب ، وجن جنونه! غضب عليها ، وضحك ، وسخر منها ، لكي يخفى ألمه. لا يزال يتذكر الضحكة الساخرة ، التى حياها بها ، عندما تركت والديها ، لتذهب ، وتعيش مع الرجل ، الذى لوثها.

أنارت المصابيح كلبا أجرب ، كان يأكل الغائط على طرف الطريق. وذكره ذلك بتلك الليلة الكئيبة الممطرة أيام الحرب ، التى عثر فيها على كلب وحيد فى قرية أوغال المقفرة ، يصطفى بهدوء أفضل القطع على راس أحد الموتى. فى ذلك اليوم لعن تفاهة الحرب (...) تابع قائلا:

- بل لا يوجد مستشفى ، يذهب إليه المرء. ولا يوجد أيضا ما يكفى من اللقاحات للجميع. اللقاحات ، التى تأتى من القيادة تباع إلى أولئك الفقراء التعساء. ثمة أحد ما ، استخدم المال المخصص لشراء الأدوية لاستعماله الشخصى ، ولن يجد المرء حتما مذنبا ، ليطرده.
- إذن؟
- إذن لا يوجد فعلا شئ يجعل المرء سعيدا!
- على كل حال ، تحمل العالم على كتفيك. لست أطلس.
- لا. ولم أخلق لذلك أيضا.

ثمة شاحنة ضخمة تجاوزتهم بسرعة جنونية. مع رائحة السمك المجفف المألوفة.

لاحظت:

- ذلك السائق مستعجل.
- طبيعى. ثمة أحد ما على وشك تحقيق أرباح شاذة من آلام الفقراء.

تلك هى منح ، آتية من النرويج ، منقولة فى مركبات قديمة ، ولكنها صالحة ، ومقدمة من شعب بريطانيا العظمى إلى الإفريقيين ، الذين يموتون من الجوع ، ومن سوء التغذية. ماذا تأخذين من كل ذلك ، أنت؟

- أنت تسخر من المنح ومن المانحين؟

- أخاف اليونانيين ، والمنح ، التى يأتون بها معهم ، فى العمق ، ليس سيئا ، أن ينتهى المطاف بها إلى جيوب الأفراد.

ثم وضع فى حسابه ، أن أقواله لم تكن عادلة تماما ، لأن حياتهم كانت أصعب بكثير ، لو لم تصل تلك المنح.

صمت.

اقتربوا الآن من شعلة ، كانت القرية قربها تتربع فى النور. بعض البيوت لم يعد لها سقف: سقط تحت القذائف إبان الحرب. القرية البشعة ، السمينة القصيرة ، غير المعتنى بها ، كانت غافية.

قالت:

- لديهم حظ ، أولئك القرويون. لديهم نور طوال الليل. لا حاجة للكهرباء.

- فعلا ، لا حاجة. وضحك ضحكة قاسية ، لا رحمة فيها.

بالكاد تجاوزا القرية ، وإذا بعدد من الرجال فى حالة هياج أشاروا لهم بالوقوف. أمر السائق بإطاعتهم. ظننت ، أن هؤلاء قد يكونون عصابة مسلحة.قال ، أن لا.ما ان اقتربت السيارة بشكل كاف من الرجال ، حتى وقف.أحدهم وضع أمامه امرأة قصيرة هزيلة.

قال:

- لديها الطاعون.

- حسنا ضعها على المقعد الخلفى. سآخذها إلى المستشفى. يجب أن يصحبها أحد ما.

جميعهم قاموا بحركة تراجع ، مرتعبين (....).

- حسنا ، سآخذها معى.واعتنوا بأنفسكم.أغلوا الماء جيدا قبل الشرب. لاتضعوا أى مصاب فى الداخل.ولا تستدعوا الدجالين.حافظوا على ما حولكم نظيفا. ليلة سعيدة.

تابعت السيارة طريقها بصمت. كانت المريضة تلبس ثوبا باليا ، مرقعا ، وجلست بينهما.تقيأت مرتين ، وفى المرتين قاما بما يلزم لجعلها تشعر بالتحسن. استخدم منديله ليمسح الأوساخ. وتوجب عليها أن تستخدم منديلها كخرقة. ورأت تلك الطيبة الراسخة ، التى أعجبت بها ، وأحبتها دوما ، تنبثق لديه.لم يكن فظا ، ربما كان مثاليا جدا فى بلد لا مكان فيه للمثالية. سمعته فى نفس الصباح يتكلم فى دوكانا ، استمعت لبعض الكلمات ، التى قالها فى السيارة ، دهشت لضحكته الساخرة ، التى اعتبرتها بغيضة جدا.لو ترك لنفسه ، فإنه قادر على تدمير ذاته. ثمة فكرة سريعة مرت بذهنها ، ولكن كبتتها بالسرعة ، التى ولدت فيها.استمرت تمسح القئ بمنديلها.

هو أيضا تأثر للحنان ، الذى كانت تمسح به القئ باستخدام منديلها. شعر ، أنها تفعل ذلك لأجله.ومرت بسرعة لديه فكرة.كبت تلك الفكرة مباشرة ، وترك روحه تسرح فى المشكلات الاجتماعية.كيف يمكن للمرء ، أن يمنع سرقة الغذاء والدواء المخصصين للجماعة؟ أن يمنع الناس من قبول الرشوة؟ رجل هبط من القدس إلى أريحا ، ووقع فى وسط لصوص. وضربوه إذا لم يصمد ، يموت. ولا أحد يبكى عليه. لا أحد مطلقا.خفض زجاج النافذة ، وقذف بمنديله الملوث من النافذة.

بدأت المريضة تئن ، وتهمس بكلمات غير مسموعة. وفكر ، لم أستطع التخلص من تلك الفكرة ، هذا مستحيل تماما..الكلمات ، التى نطقت بها تعود لها.أنت لست أطلس! لا ، ولم أخلق من أجل ذلك أيضا.لقد تكيف العالم دوما مع علله. وإذن؟ إنها فتاة شجاعة. كان يجب أن أتزوجها. الآن هى أرملة ، ولكن لديها ابن من زوجها الأول. لا أستطيع أن أتبناه..لم تعد جميلة ، مثلما كانت فى شبابها. تنهد.

نظرت فى اتجاهه. ليس ثمة شئ سوى الظلمة بينهما ، لكن كانت ترى أشعة الضوء ، التى تنبثق عن البيوت البعيدة ، وتضئ قليلا السيارة.

الآن برزت المدينة أمامهم

أمر السائق :

- اذهب إلى المستشفى.

ماتت المريضة قبل الوصول إلى المستشفى. سلم الجثة للمشرحة. التي كانت مليئة ، ولكنه ترك الجثة هنا برغم ذلك. لم يكن ثمة أحد ، يأخذ إعلاما بالحادث. الممرضة المناوبة كانت مرهقة بالعمل ، وبدت متوترة. أغلق باب السيارة وأشعل سيجارة. كانت جالسة إلى جانبه ، تبكى. سألت:

- سترافقني إلى البيت ، آمل.

- نعم ، حتما.

بقيا صامتين حتى بيتها. كان الجيران نائمين عند وصولهما. أيقظت ولدها ، الذى نام ، وقبضاته مطبقة طيلة الرحلة. نزل من السيارة ، ودخل بسرعة راكضا إلى البيت.

فتحت باب السيارة من جهتها ، ذهبت إلى الجهة الأخرى للسيارة حيث ينتظرها – ومدت له يدها. عاد لها هدوؤها.لم يهتم بيدها ، وأخذها بين ذراعيه. قال:

- يجب أن تعلمينى الحياة مع الموت.

تخلصت من ذراعيه ، وابتعدت بخطى ثابتة.))

إن تحليل البنية السردية لهذه القصة يمكن الدخول إليه من مدخلين مشروعين ، الأول هو البحث عن البناء الدلالي للنص عن طريق تحليل البنية الغرضية له حسب تعبير "توماشفسكي" ويعتمد هذا الأسلوب على الانطباع النهائي الذى تولد من قراءة النص ، ودور كل جزئية أو عنصر من عناصر السرد فى أداء هذا الانطباع ، فإذا ما كانت جميع الجزئيات قد شاركت مشاركة فعالة فى هذا الهدف النهائى دون فضول ، أو تقصير أو تكرار أو إهدار لإمكانات العناصر كانت القصة مبنية بناء غرضيا جيدا.

أما المدخل الثانى فهو البحث عن البناء التكوينى للنص ، أقصد بذلك أن شكل النص إذا كان مبنيا بناء محكما فسوف يكون بمثابة الهرم الذى تعمل كل

الجزئيات على ترابط الأجزاء الأخرى والتلاحم معها بحيث تؤدى كل الجزئيات إلى خاتمة واحدة ، تكون بمثابة لحظة الانكشاف أو الانفجار وهو بناء قريب من البناء الدرامي. ويمكن الاهتداء إلى منطق البناء في كل منهما عن طريق البحث عن الإجابات التي تتعلق بالأسئلة الخاصة باختيار هذه الجزئيات وبعلاقة كل منها بالأخريات وبالبناء الكلى سواء أكان غرضيا أم تكوينيا.

إن اتباع هذا المنهج الغرضى فى تحليل بنية النص لا يعنى أن وحدة الغرض ينبغى أن تكون أساسا فى بناء القصة القصيرة ، فقد سبق لبعض النقاد – وهو محق – أن شكك فى ذلك ، لكنه مجرد منهج فى التحليل.

إن المدخل الأول أكثر ملاءمة لبناء الصورة وبخاصة الصورة الانطباعية ، أما المدخل الثانى فهو ملائم لبناء الحدث وبخاصة الحدث الدرامى.

إننا لو ا ستخدمنا كلا الطريقتين فى تحليل هذه القصة حتى نستوعب الصورة والخبر فسوف نجدها تفقد البناء التكوينى المتماسك فقدانا واضحا ، فليس فى هذه القصة أى بناء درامى ، ولعل السبب فى ذلك أن اختيار الوحدات الجزئية للقصة لم يتم لهذا الهدف من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن العلاقة التى تربط بين هذه الوحدات الخبرية ليست علاقة سببية بل هى قائمة على التتابع والتجاور فقط. مما يجعل الخبر الأساسى فى القصة وهو انتقال الرجل والمرأة وطفلها من إحدى القرى إلى قرية أخرى لا وظيفة له من الناحية الدلالية ، وكل ما فى الأمر أنه مجرد خيط يربط بين حلقات المشاهد واللوحات والأخبار الجانبية ، إن هذه اللوحات الخلفية والأخبار الجانبية والأحاديث العارضة التى تبدو على أنها مجرد حشو واستطراد هى صلب القصة وأساس بنائها.

وهى تقنية شائعة فى الفنون الانطباعية الحديثة سواء فى فن التصوير أم الرسم أم القصة القصيرة. إذ يتم التركيز بالدرجة الأولى على المشاهد الجانبية الصارخة إنفعاليا وتأثيريا وعلى الوحدات الخبرية الجانبية كالحركات والأفعال الصغيرة المتناثرة هنا وهناك والتأملات والأحلام. والتصريحات التى تقفز من الأفواه من غير قصد ، والمناظر الصغيرة والتلميحات اللغوية فى الحوار أو

السرد :"منظر رجل ميت" "منظر إمرأة تتقيأ نتيجة لأصابتها بالطاعون" ، "كلب أجرب يأكل من جماجم الموتى بالكوليرا" ، "ظلام" "أرض بور" "فقراء هنا وهناك" "بيوت مهدمه ، السقوف مصنوعة من الطين أو مدمرة من القذائف" "قنابل" "سوق سوداء" "مستشفيات خالية من الأدوية" امرأة مسلوبة العرض أرملة" كل شئ فى القصة يتحرك لكنه لا يتحرك حركة الحياة ، فحياة هؤلاء الناس لا تشكل حكاية فليس لها حكاية ذات قيمة بل تشكل منظرا مؤلما مملوءا بالشقاء والتعاسة ، وفى الصورة تبرز شعلات البترول المفعمة بالثراء وبالمصائب في وقت واحد ، مصائب على أهل الأرض وثراء للغرباء فالشخصيات الثلاثة الرئيسة فى القصة (هى وهو) أى الرجل والمرأة ثم السائق وكذلك جميع الشخصيات الجانبية الأخرى وجميع شخصيات القصة لم يذكر الكاتب لأى منهم اسما ولا هوية ، فهم مجرد شخوص أو علامات بل خيوط فى هذه اللوحة ، والقصة نفسها من النوع الذى لا يحكى كما تقول المرأة فى القصة ليس لأنها مخزية فحسب ولكن لأنها ليست حكاية بل قشور ، فهى تدور حول رحله كئيبة تشبه الكابوس فى منتصف الليل داخل سيارة ، من مكان ما فى نيجيريا السوداء المظلمة إلى مكان ما. وتتوالى المشاهد والمناظر على هذا الخط المستقيم ، والزمان غير درامي.وهنالك وحدات كثيرة فى القصة لا صلة لها بالبناء التكوينى لها ، ولا تساعد على تطور الحدث الرئيسي ، وليس فى القصة عقدة ولا ذروة ولا حل. بل هى حلقات متراصة من المناظر التى تصب فى أثر واحد.إنها من الناحية الفنية لطمة لكل من يتشدق بدرامية القصة القصيرة.

أما إذا نظرنا إلى القصة من ناحية البناء الغرضى ، فإننا سوف نجد كل كلمة فى القصة تخدم الانطباع العام وهو الإحساس بالكآبة والغم والتقزز من الحال السائد فى تلك البلاد ، كل شئ فى القصة يصرخ معبرا عن هذا الانطباع العام ، والوسيلة التى يستخدمها الكاتب للتعبير عن هذا الانطباع هو أنه رسم لهذه البلاد صورة أو لوحة ، ومن العجيب فى القصة أن الأدوات التى استخدمها لرسم هذه الصورة هى أدوات الخبر نفسه وهى السرد والحوار والتقارير بالإضافة إلى الأوصاف التى هى الأداة الرئيسية فى تشكيل الصورة الكلامية ، فالسرد والحوار

والتقارير والوصف تتعاون معا فى رسم بقع صارخة فاقعة حادة من التأثير الحسى والمعنوى تشبه بقع الدم فى اللوحات الفنية ، أو دفعات القئ ، إنها ليست مجرد أفعال أو ألوان بل هى مثيرات للاشمئزاز ، كما أن الكاتب يستخدم الأشياء المتناثرة هنا وهناك لهذه الغاية أيضا ، فالجسر الخشبى الذى يمران عليه قديم ومهترئ ، والمستشفى خالية من الأدوية ، والمعونات الخارجية تباع فى السوق السوداء ، وبيوت الفلاحين المبنية من الطوب اللبن بلا سقوف لأن الحرب دمرتها ، وصورة الرجل الميت ، وأموات تنهش لحومهم الكلاب الجرباء ، وكوليرا وطاعون وقئ ، وحرب ، وقنابل ومحسوبية ، وانتهاك للأعراض ، وبيع للصغيرات من أجل لقمة العيش ، ومولدات الكهرباء معطلة..هذه الأشياء والصور يملأ بها الكاتب كل الحوارات الخارجية والداخلية والسرد ، حتى إن الحكاية فى ذاتها لا تقوم بشئ بل الذى يقوم بكل هذه المهمة هو الحوارات الجانبية والباطنية والسرد الجانبى. هذا الانطباع العام هو العامل الوحيد الذى يربط بين جزئيات القصة.

هذه القصة إذن تسيطر عليها بنية الصورة ، ورغم ذلك فإنها تستخدم أدوات الخبر ، مما جعلها نموذجا فذا فى التلاحم بين مادتى القصة القصيرة ، ولعل السر فى نجاح القصة فى ذلك ، إنها لم تعمد إلى رسم صورة بصرية من أجل تقاطع الخيوط أو تجاور الألوان ، بل عمد الكاتب إلى الأصول النفسية والشعورية للصورة ، تلك الأصول التى تجرد من الشكل الانطباع الذى يخلقه دون الاهتمام بلونه أو شكله الحسى ، هى تهتم بالإدراك الحسى لا بالمحسوسات ، ومن هنا فإن لغة التقرير وذكر التفاصيل كانا كافيين لإثارة انطباع مماثل فى ذهن القارئ ، فلم يبالغ الكاتب فى وصف الدماء والقئ وحالات الموتى والألوان والأصوات والهيئات بل اكتفى بمجرد التلميح إليها ، اعتمادا على حيوية القارئ ومعرفته المسبقة بمثل هذه الأمور .فالقصة ليست مقدمة لقارئ غريب عما يحدث. ومن ثم فإن مثل هذا النوع من القصص الجادة كانت شائعة فى بلاد العالم الثالث ، إذ أن القصة فى هذه البلاد -كما يقول كوبر شويك- كانت أكثر جدية.

إننا لو قارنا بين هذه القصة الإفريقية القصيرة ، وقصة قصيرة أخرى للكاتب الروسى تشيكوف بعنوان "الشقاء" فإننا سوف نجد بينهما اتفاقاً فى البنية السردية التى تحاول المواءمة بين الخبر والصورة بينما نجد اختلافاً كبيراً فى أسلوب التنفيذ أى فى بنية النص نفسه يقول تشيكوف*[1]

:" الشفق يؤذن باقتراب الليل ، وندف كبيرة من الثلج تتطاير فى بطء حول مصابيح الطريق التى أضاءت لتوها ، وتكسو السقوف وظهور الخيل والأكتاف وأغطية الرؤوس بطبقة رفيعة ناعمة،وقائد الزحافة(أيونا بوتابوف)أبيض من قمة رأسه إلى قدميه ، أبيض كالشبح يجلس على مقعد القيادة دون أن يتحرك ، منحن كأقصى ما يستطيع الجسد البشرى أن ينحنى ، ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجى منتظم لما فكر حتى إذ ذاك فى ضرورة إزاحة الثلج عن جسده ، ومهرته الصغيرة بيضاء وساكنة أيضاً وهى تبدو بسكونها ، وبحدة خطوط جسمها وبقوائمها الرفيعة التى تشبه العصا فى استقامتها أشبه ما تكون بلعبة من لعب الصبيان ، وأغلب الظن أنها كنت غارقة فى التفكير ، فأى مخلوق ينتزع من المحراث ومن الحقول المنبسطة التى ألفتها عيناه ، ويرمى به فى هذه البؤرة المليئة بالأضواء المخيفة وبالضجة التى لا تنقطع ، وببشر فى عجلة من أمرهم ، أى مخلوق هذا شأنه لا بد وأن يفكر.

وكان قد مضى وقت طويل دون أن يتحرك (أيونا) ومهرته: لقد خرجا من الاصطبل وقت العشاء ، ومع ذلك لم يركب الزحافة راكب واحد ، ولكن ظلال الليل تهبط الأن على المدينة ولون مصابيح الطريق الشاحب يتحول إلى ضوء وهاج ، وضجة الطريق تشتد ويسمع "أيونا".

- زحافة إلى فيبر جسكايا ....زحافة.

---

[1] اعتمادنا على الترجمة العربية التى نقلها عن الإنجليزية الدكتور رشاد رشدى فى فن القصة القصيرة صـ١٣٢،صـ١٤٣

وينتبه "أيونا" ويرى من خلال عينيه المغطاة بندق الثلج ضابطا في معطف عسكرى وغطاء للرأس.

ويكرر الضابط كلامه "إلى فيير جسكايا – هل أنت نائم؟ إلى فيير جسكايا" ويشد "أيونا" اللجام دلالة على الموافقة ، فتتطاير قطع الثلج من على ظهر المهرة ومن على أكتافها. ويركب الضابط الزحافة ، ويقرقع قائد الزحافة ويلوح بالسوط بحكم العادة لا بحكم الضرورة ، وتشد المهرة عنقها هى الأخرى ، وتلتوى ساقاها الشبيهتان بالعصى ، وتبدأ السير فى تردد.

وفى الحال يسمع "أيونا" صوتا يصيح به ، صوتا ينبعث من كتلة من الظلام تتراقص أمام عينيه "إلى أين تتجه ، إلى أين تتجه بحق الشيطان؟ الزم يمينك أيها الرجل"

ويقول له الضابط فى غضب :"إنك لا تعرف القيادة ، الزم اليمين" ويلعنه سائق يسوق عربة ، وينظر إليه أحد المشاة فى غضب ، ويزيح الثلج عن كمه حين يصطدم ذراعه بأنف الحصان وهو يعبر الطريق ، ويتحرك "أيونا" على مقعد القيادة كما لو كان يجلس على شوك ويرفع كتفيه ويدير عينيه فى محجريهما كما لو كان غائبا عن الوعى ، كما لو كان لا يعرف أين هو ، ولم وجد فى هذا المكان.

وقال الضابط متفكها:"يا لهم من أشرار ، إنهم يحاولون ما بوسعهم لكى يصطدموا بعربتك ، ولكى يقعوا تحت حوافر حصانك إنهم يتعمدون ذلك تعمدا ، ونظر "أيونا" إلى الراكب وحركة شفتيه ، وكان من الواضح أنه يريد أن يقول شيئا ولكنه لم يقله.

وسأله الضابط

: ماذا؟

وابتسم (أيونا) ابتسامة كئيبة وشد عنقه وخرج صوته خشنا ثقيلا.

- ابنى ......ابنى مات هذا الأسبوع يا سيدى.

- هيه: مات بماذا؟

أدار أيونا جسمه بأجمعه إلى الراكب وقال:

- من يدرى! لا بد وأنها الحمى. رقد فى المستشفى ثلاثة أيام ثم مات إرادة الله.

ومن الظلمة ارتفع صوت: "استكر أيها الشيطان ، هل جننت أيها الكلب العجوز ، انظر إلى أين أنت متجه!"

وقال الضابط: "أسرع ، أسرع ، لن نصل إلى هناك إلا فى صباح الغد إذا سـقت بهذا البطء!"

وشد سائق الزحافة عنقه من جديد وارتفع عن مقعده وفرقع بسوطه ، واسـتدار عدة مرات لينظر إلى الضابط ، ولكن الأخير أبقى عينيه مغلقتيـن وكـان مـن الواضح أنه لا يرغب فى الاستماع إليه.

وبعد أن أنزل "أيونا" راكبه فى فيبر جسكايا ، توقف عند مطعم ، ومـن جديـد انكمش فى مقعده..ومن جديد لونه الثلج الأبيض ولون مهرته ، ومـرت سـاعة وبعدها ساعة.

واتجه إلى الزحافة ثلاثة شبان اثنان منهما طويلا القامة رفيعان ، والثالث أحـدب قصير يتمايلون ويدبون بأحذيتهم الثقيلة على الرصيف.

وصاح الأحدب

- إلى كوبرى البوليس أيها السائق ، ثلاثتنا...بعشرين كوبيك

وشد "أيونا" اللجام وفرقع لحصانه ، لم تكن العشرون كوبيك أجرا مناسبا ، ولكنـه لم يفكر فى ذلك ، لم يعد الأمر يهمه الآن ، روبيل أو خمسة كوبيك سيان مـادام معه راكب ، وصعد الشبان الثلاثة إلى العربـة وهـم يـتزاحمون ويتشـاتمون ويحاولون أن يجلسوا كلهم فى نفس الوقت ، ولكن كان لا بد من تسوية المسألة ، فلم يكن المقعد يتسع إلا لاثنين ، وبعد الكثير من الاختلاف واللعنات اتفقوا علـى أن يقف الأحدب لأنه أقصرهم

- "حسنا.هيا بنا".

قال الأحدب بصوته المتقطع وقد استقر فى مكانه ولفحت أنفاسه عنق أيونـا ثـم أضاف.

- بسرعة يا لها من عربة يا صديقى عربتك هذه! إنك لا تستطيع أن تجد فى بطرسبرج بأجمعها عربة أسوأ منها.

وضحك أيونا –هى‌هى...هى‌هى..! إنها ليست مدعاة للفخر.

–لست مدعاة للفخر حقا ، حسنا أسرع إذا ، هل ستقود بهذا البطء طيلة الطريق؟ هيه هل أضربك على قفاك.

وقال واحد من الآخرين:

- إن الصداع يؤلمنى ، بالأمس شربت أنا وفاسكا أربع زجاجات من البراندى فى منزل دوكما سوف.

وقال الثالث بغضب:

- أنا لا أستطيع أن أفهم لم تقول هذا الهراء ، إنك تكذب بطريقة مخجلة.

- أقسم بشرفى أنها الحقيقة.

- إذا كانت القمله تسعل فأنت تقول الحقيقة.

وفتح أيونا فمه فى شبه ابتسامة وقال:

- هى‌هى شبان يمرحون.وصاح الأحدب فى غضب.

- ليأخذك الشيطان ، هل ستسرع أم لا أيها الأجرب ، أهذه طريقة قيادة؟ اضربها بالسوط أيها الرجل ، اللعنة اضربها بقوة.

واحس أيونا بالأحدب خلف ظهره يدفعه ، وبصوته الغاضب يرتعش وهو يوجه اللعنات إليه ، وشيئا فشيئا يزول شعور أيونا بالوحدة ، وثقل وطأته فى قلبه ، ويستمر الأحدب يلعنه حتى يبدأ يضحك على فكاهة القاها أحد زملائه ، ويستمر يضحك حتى يداهمه السعال ، ويبدأ زميلاه الطويلان يتحدثان عن فتاة اسمها ناديا بتروفنا ، وينظر ايونا إليهم ، وينتظر حتى تسود فترة صمت قصيرة فيلتفت إليهم من جديد ويقول:

- هذا الأسبوع ....ابنى هذا الأسبوع مات.

ويتنهد الأحدب ويمسح شفتيه عقب السعال ويقول:

- كلنا سنموت ، والأن أسر أسرع ، أنا وأصدقائى لا نستطيع أن نتحمل هذا الزحف البطئ ، متى ستوصلنا إلى هناك؟
- امنحه قليلاً من التشجيع..صفعة على قفاه.
- أتسمع أيها الأجرب العجوز؟ سأجعلك نشيطاً ، لو احترم الانسان أمثالك فخير له يمشى على قدميه ، أتسمع أيها الرجل؟ أم لعلك لا تهتم على الإطلاق بما نقول.

وتدوى صفعة على قفا "أيونا" يسمعها أكثر مما يشعر بها.ويضحك (هى‌هى شبان يمرحون..ليمنحكم الله الصحة) ويسأله أحد الشابين الطويلين:

- هل أنت متزوج أيها السائق؟
- أنا؟ هى‌هى شبان يمرحون..إن الأرض الرطبة هى زوجتى الوحيدة الأن هى‌هى‌هى ، أى القبر. هاهو ابنى يموت وأنا أعيش ، انه شئ غريب ، لقد طرق الموت الباب خطأ ، وبدلاً من أن يأخذنى أخذ ابنى.

واستدار أيونا ليخبرهم كيف مات ابنه ، ولكن عند هذا تنهد الأحدب بارتياح وأعلن أنهم وصلوا أخيراً والحمد لله.

وبعد أن أخذ أيونا نقوده ظل يحدق طويلاً فى الشبان الثلاثة ، وهم يختفون فى المدخل المظلم ، ومن جديد أصبح وحيداً ، ومن جديد لم يملك سوى الصمت.

وعاد الشقاء الذى هان لفترة قصيرة ، عاد من جديد يمزق قلبه أقصى مما كان يمزقه من قبل. وفى نظرة قلق وألم بدأت عينا (أيونا) اللتان لا تستقران فى مكانهما ترقبان الجماهير وهى رائحة غادية على جانبى الطريق ، ألا يستطيع أن يجد بين هؤلاء الألاف من يستمع إليه ، ولكن الجماهير كانت تمر به ولا تشعر بشقائه ، وشقاؤه عميق لا حدود لعمقه ، ولو انفجر قلب (أيونا) وفاض شقاؤه لأغرق الدنيا بأجمعها فيما يبدو ، ولكن أحداً ما لا يراه ، فقد وجد الشقاء مخبأ فى مكان تافه ، مكان لا يمكن أن يصل إليه إنسان بشمعة فى ضوء النهار.
ويرى "أيونا" بوابا يحمل لفة ويقرر أن يوجه الحديث إليه ويسأله:

- ما هى الساعة الأن يا صديقى؟

- الساعة قاربت العاشرة..لماذا توقفت هنا؟ ابتعد عن هذا المكان.

ويبتعد (أيونا) عن المكان خطوات ويحنى جسمه ويستسلم للشقاء ، ويشـعر أن لا فائدة من الاتجاه إلى الناس ، ولكن قبل أن تنقضى خمس دقائق يعتدل فى جلسته ويهز رأسه كما لو كان يشعر بألم حاد ، ويشد اللجام..لا إنه لا يستطيع أن يتحمل أكثر مما تحمل.

ويقول فى نفسه..إلى الأسطبل..إلى الأسطبل.

وتسرع مهرته الصغيرة كما لو كانت تعرف أفكاره..وبعد ساعة ونصف يجلـس أيونا إلى جانب موقد قذر قديم ، وعلى الموقد وعلى الأرض وعلى أرائك خشبية يغط اشخاص فى النوم ، والهواء ثقيل ملىء بالروائح العفنة ، وينظر (أيونا) إلـى النائمين ويحك جلده ، ويندم على أنه عاد إلى البيت مبكرا.

(لم أكسب ما يكفى حتى لثمن الشوفان) وهذا هو السبب فى أننى أشـعر بذلك الشقاء ، فالرجل الذى يعرف كيف يقوم بعمله ، الذى أكل ما فيه الكفاية ، وأكـل حصانه ما فيه الكفاية يشعر بالراحة ، ومن ركن من الأركان ينهض سائق سابق ، ويسلك حلقة ، النوم يغلب عليه ، ويتجه إلى مكان المياه.

ويسأله ايونا

- هل تريد أن تشرب؟

- يبدو هذا.

- بالعافية..ولكن ابنى مات يا زميلى...اتسمع؟ هذا الأسبوع فى المستشفى.إنـه أمر غريب.

ونظر أيونا ليرى الأثر الذى تركته كلماته ولكنه لم ير لكلماته أثراً ، كان الشـاب قد غطى رأسه واستغرق فى النوم.

وتنهد الرجل العجوز وحك جلده ، كان به عطش إلى الكلام كعطش الشاب إلـى الماء. هاهو أسبوع قد أوشك أن ينصرم منذ مات ابنه وهو لم يحادث أحداً بعـد حديثاً حقيقياً ، إنه يريد أن يتحدث عن الموضوع حديثاً جدياً مرسوماً. يريـد أن

يحكي كيف مرض ابنه وكيف تعذب ، وماذا قال قبل أن يموت ، وكيف مات ، إنه يريد أن يصف الجناز ، وكيف ذهب إلى المستشفى لاستلام ملابس ابنه ، وما زالت لديه ابنته (انيسيا) في الريف وهو يريد أن يتحدث عن (انيسيا) بدورها ، نعم ، لديه الأن الكثير عنه ، وينبغي أن يتنهد وأن يجد من يستمع إليه وأن يعجب من الزمن وأن يرثي..ولعله من ا لأفضل أن يتحدث إلى النساء فهن يدمعن عند الكلمة الأولى رغم أنهن مخلوقات حمقاوات.

قال (أيونا) لنفسه

- دعنا نخرج ونلقي نظرة على المهرة ، في الوقت متسع للنوم دائما ، لا تخف فستنام بما فيه الكفاية.

ولبس (أيونا) معطفه وذهب إلى الإسطبل حيث تقف المهرة وهو يفكر في الشوفان وفي العشب وفي الجو..وهو لا يستطيع أن يفكر في ابنه وهو وحيد–من الممكن أن يتحدث عنه مع شخص ما ، ولكن التفكير فيه وتصوره ألم محض لا يمكن للانسان تحمله.

وسأل (أيونا) مهرته عندما رأى عينيها اللامعتين (هل تأكلين؟ حسنا كلي كلي..إن لم نستطع أن نكسب ما يكفي للشوفان فلنأكل العشب..نعم. لقد كبرت على قيادة العربات.كان ينبغي أن يكون ابني هو الذي يقود لا أنا..كان قائدا بمعنى الكلمة..كان ينبغي أن يعيش) ويسكت (أيونا) وهله ثم يستمر في كلامه.

- (هذه هي المسألة يا فتاتي العزيزة.لقد ذهب (كوزما ايونتش) قال وداعا ذهب ومات دون سبب ما والأن تصوري أن لك مهرة صغيرة ، وكنت أنت أم هذه المهرة الصغيرة..وفجأة ذهبت نفس هذه المهرة الصغيرة ومانت ستأسفين لموتها.أليس كذلك!)

واستمرت المهرة الصغيرة تمضغ وتنصت ، وتتنفس بالقرب من يدى سيدها وتحركت لواعج (أيونا) فاخبر المهرة بالقصة كاملة"

إن هذه القصة تدور حول الشقاء الذي يعانيه الإنسان الفرد ، وافتقاده لعنصر التواصل مع الأخرين، بخلاف القصة السابقة التي تدور حول شقاء

شعب كامل ، فقير لاحتكار ثرواته من قبل الآخرين ، وهما معا يتخذان من قالب الرحلة فى الليل إطارا ، فى القصة الأولى عبر سيارة وفى الثانية عبر زحافة ، كالفرق بين وسائل الاتصال فى عصرى تشيكوف وكين سارو.

وكلتا القصتين تعتمد على الصورة اعتمادا أكبر من اعتمادها على بناء الخبر، ففى كل من القصتين مجموعة من المشاهد التى ترسم عدة دفقات من الأحاسيس ، وهى مشاهد مكررة المغزى وإن كانت مختلفة الشكل ، وتنتظم هذه المشاهد فى خيط زمانى يبدأ من نقطة ما فى الليل وينتهى عند نقطة أخرى. وفى خيط مكانى عبر مجموعة من القرى الطينية المجاورة لأبار البترول فى نيجيريا فى القصة الأولى ، وعبر عدة شوارع فى بطرسبرج فى روسيا ، فى الثانية ، وكل مشهد من هذه المشاهد لا يمثل حدثا يمكن أن يبنى عليه حدث آخر ، بل هى دفقات من المشاعر المؤلمه القائمه على المفارقة بين ما يحس به أيونا وما يجرى فى المجتمع فى قصة تشيكوف والقائمة على الأسلوب الانطباعى الحسى البصرى فى قصة كين مسارو ، وكل ما هنالك أن مجتمع كين سارو مجتمع منهار مقهور وممزق ومريض وفقير نتيجة لعدوان خارجى وفساد داخلى ، أما مجتمع تشيكوف فالعدوان فيه من الداخل ، نشأ من فقدان التواصل بين الناس ، والعناصر الحكائية الإخبارية فى القصتين موجودة لكنها فى خدمة البنية التصويرية ، فالأحداث فى قصة تشيكوف مثل نظيرتها فى قصة كين سارو السابقة لا تشكل بناء دراميا أو بناء محكما ، بل هى مجموعة من الأخبار الصغيرة التى تشبه الأصداف البراقة أو الخطوط المتقاطعة فى نسيج صورة ذات لون خاص ورائحة خاصة.هذه تستخدم فى التعبير عن مأساة شعب وتلك تستخدم للتعبير عن مأساة الإنسان ، والأحداث الجانبية تقوم بدور أكبر من دور الحدث الرئيسى.

إن الفارق بين البناء النصى فى القصتين هو الفارق نفسه بين مضمونيهما ، فالقصة مضمونها يدور حول فقدان التواصل الإنسانى فى شخصية المجتمع الروسى فى القرن التاسع عشر، والثانية يدور مضمونها حول سوء التواصل الإنسانى المفرد والقاتل بين الشعوب فى أفريقيا فى القرن العشرين

فكلاهما مزيج من بناء الصورة والخبر لكنه ثورى فى الأولى سياسى إنسانى أخلاقى فى الثانية ، وكالفارق أيضا بين شخصية تشيكوف العطوف وشخصية كين سارو الساخرة الحانقة، أما بنية القصة القصيرة باعتبارها نسقا تعبيريا فلم يتغير هنا أو هناك فهى مزيج من بناء الصورة والخبر، وقد كانت بنية الصورة هى المسيطرة فيهما.

وإذا قارنا بين هاتين القصتين والقصة التالية المسماة "السهم" لنجيب محفوظ فإننا سوف نزداد يقينا من صدق المقولة التى بدأنا بها هذا الفصل وهى أن البنية السردية للقصة القصيرة واحدة مهما اختلفت بنى النصوص الممثلة لها ، ومهما اختلفت المدارس التى تنتمى إليها أوالأساليب والتقنيات التى تستخدمها.

يقول نجيب محفوظ فى هذه القصة القصيرة[١]

:"وكان أعجب ما أسفر عنه البحث الأولى أن المعلم قتل بسهم أصابه فى القلب ، لم يهم الكثرة ما تعنيه كلمة "سهم" ودار كلام كثير قبل أن يدرك معناه.

وقال شيخ الحارة:

السهم ينطلق من قوس ..وحامل القوس لا يمكن أن يكون بعيدا ..لاشك أن كثيرين منكم رأوه وهو يرتكب جريمته.

ولكنهم بالإيمان الغليظة أقسموا أنهم ما رأوا أحدا.قال شيخ الحارة بضيق:

- أنا عارف أن زين البركة لم يكن محبوبا.

فقال صوت:

- المكروهون يفوقون الحصر. ولكننا لا نشهد إلا بما نعلم.

- وجال الشيخ حول المكان جولة ، وفتش البيوت المطلة عليه.ولكنه لم يعثر على ما يثير الريبة ، وكان طوال الوقت يتساءل:

- من الذى استخرج السهم من جعبة التاريخ؟ ولماذا؟

---

[١] نجيب محفوظ: السهم الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨ صـ٢٩٦:٢٩١

واستمر البحث أياما دون جدوى ، ولم يكشف إلا عما أصاب النفوس من بــــلاده وسوء ظن بالناس وعدم ثقة فى السلطة والقانون ، ولما عجز أهل الظاهر عـــن أرواء ظمأ الناس إلى الحقيقة تطوع أهل الغيب بالكشف عن المجهول ، قال ولــى الله الشيخ رمضان.

- لا تنسوا الحصن القديم..

الناس لا ينسون حصنهم القديم القائم فوق القبو ، فقال الشيخ رمضان:

- كان فى الماضى يموج بحاملى الأقواس والسهام ، ولن تعجز القـــدرة علــى إرسال روح أحدهم للدفاع عن حارتنا البائسة.
- وشاع ذلك وتردد على كل لسان ، وإذا بأم بسيمه الداية تؤكد أنها رأت. وهى راجعة من توليد امرأة فيما وراء القبو.
- وظن شيخ الحارة أنه ربما يكون بعض المجرمين قد اتخذوا مـــن الحصــن القديم وكرا ، فاتبعاه ببعض رجال الآثار والشرطة ، ودخلوا الحصن من بابه ، وجاسوا خلاله فلم يلقوا إلا الأحجار والعنكبوت.

وأعلنوا ذلك بقوة ووضوح ، وحذروا الناس من تصديق الخرافات وتبادل النــاس النظر.

وتساءلوا مستنكرين أنصدق هؤلاء الأفندية ونكذب ولـــى الله الشـــيخ رمضـــان والست الطيبة أم بسيمة؟! على كثرة ما شاهدت وما سمعت فإننى لم أعرف مثيلا لحياة حارتنا فى الفترة التى عرفت بالفترة السوداء.فترة غريبة لم تمـــر حارتنـــا بمثلها فيما سبقها وفيما تلاها.

لعل خير ما وصفت به ما قالته عنـــها أم فـــهيم الكـــواء: إنـــها قدســـها ســـبعة شياطين.ولا أنسى يوم سألت صديقا من أهل العمر والخبرة:

- ما هذا الذى يجرى تحت أعيننا؟!

فأجابنى الرجل بأسى:

- الظاهر أن الأزمنة التى تمر بالناس تمرض وتموت مثل بقية المخلوقات ، والغريب أنه لم يعد منكر يخفى على أحد ، ولم يعد أحد يخجل من الجهر بسوء ، وسمعت أم بسيمه الداية تقول ساخرة:

- سنرى الفاسقين عرايا تحت الشمس ، ونشهد اللصوص وهم يسرقون فى حراسة العساكر.

وفى كل يوم نستسلم تاركين التيار يجرفنا ، وكلما عضنا الندم هربنا إلى ذكريات الماضى الجميل ، أما شيخ الحارة فلم يضن بجهد ، أو هذا ما تصوره ، فكان يخرج من دكانه ويقطع الحارة من القبو حتى الميدان وهو يردد لدى أية مناسبة.

- لن يفلت من القانون منحرف ، ولم يقصر خفير الدرك فى سهره ، على حين راح إمام الزاوية يطارد الأشباح بالمواعظ والأمثال وحكايات السلف الصالح.

ولكن جاء مصرع المعلم زين البركة فأشعل نار الفزع والفضول.كان يوم السوق أو يوم السلب والنهب.كما يقولون ، وما جت الأرض بالمساومات ، والغزل والشتائم.وتبختر زين البركة فوق حماره الحصاوى وتابعه صائحا:

- وسع يا جدع ..المعلم زين البركة..

وقبيل المقهى ندت عن المعلم صرخة مشئومة ، حاول الرجل الوقوف فعجز ، ثم تلوى ، ثم انطرح فوق البردعة.

وهرع إليه الخلق وحملوه إلى أقرب أريكة فى المقهى ، وقد رسمت نقاط الدم خط مسيره ، وجاء شيخ الحارة مهرولا ، وجعل يفحص المعلم منكبا عليه فى صمت شامل واعتدل مكفهر الوجه ، وقال:

- فارقه السر الألهى...مات المعلم بركة.

وفجر جلال الموت فى القلوب الخشوع والرهبة رغم اجماع كثيرين على كراهية المعلم ، ورأى شيخ الحارة ينظر فى الوجه فقال أكثر من صوت:

- لم يقترب منه أحد.

فقال الرجل بحنق:

ستجئ الشرطة والنيابة والطبيب الشرعى."

هذه القصة تختلف عن القصتين السابقتين فى المنهج السردى ، وفى بنيتها النصية ، ورغم ذلك فإنها لا تخرج عن البنية العامة للقصة القصيرة ، فهى مثل سائر القصص القصيرة تحتوى على البنية التصويرية الخبرية ،لكن بنية الخبر هى المسيطرة هذه المرة -بخلاف القصتين السابقتين- فقصة السهم تعتمد فى هيكلها العام على خبر واحد، وهو مقتل رجل فى الحارة هو "العلم زين البركة" ، وكل القصة بكل أجزائها يسخر بعد ذلك فى تجسيم هذا الخبر ، وليس فى رسم صورة للحدث ذاته ، والأسلوب الذى يستخدمه نجيب محفوظ أسلوب سردى يستخدم الفعل والحركة والحوار لكنه لا يستخدم هذا الأسلوب فى القيام بهذا الخبر بطريقة مباشرة ، بل يستخدمه فى رسم صورة للحارة بكل ما يموج فيها من شائعات وأقاويل ، وكل جزئية من جزئيات الصورة تخدم جانبا من جوانب الخبر الرئيسى ، أى أن نجيب محفوظ رسم صورة للخبر. وهكذا نرى هذا التلاحم بين عنصرى الصورة والخبر بطريقة تختلف عن تلاحمها فى قصتى كين سارو وتشيكوف.

كما أن أسلوب كل من القصص الثلاثة مختلف فالأولى ثورية انطباعية تعتمد على الأحاديث الجانبية والمشاهد ذات اللون الصارخ ، فى رسم صورة لما يحدث فى بقعة من بقاع العالم ، والثانية انطباعية إنسانية تعتمد على الأحاديث الجانبية فى رسم صورة للبناء الداخلى لإنسان محطم فى مجتمع لا يأبه به -أما الثالثة فرمزية ايحائية باطنية ودلالتها منفتحة ، ترسم صورة مجسمة لخبر واحد يلف الحارة من أولها إلى آخرها. وفى سبيل تجسيم هذا الخبر يرسم الكاتب صورة للحارة نفسها بكل وجوهها وقلوبها وأفكارها وعيونها وماضيها.ونتيجة لذلك فإن بناء قصة كين سارو يشبه الخيط الذى تتناثر على جانبيه مجموعة من الأصداف البراقة بعضها بلون الدم ، وبعضها الآخر بلون القئ ، وبعضها بلون الفقر ، وتتخذ الصورة أشكالا شبيهة بالأشباح المفزعة. أما بناء قصة تشيكوف فهو بناء حلقى يشبه دورات البندول ، وكل حلقة تحتوى محاولة من السائق العجوز للالتحام بالناس والتواصل معهم، وتبوء المحاولة الأولى مع أحد الضباط

بالفشل ، وتبوء الثانية مع بعض الشبان بالفشل ، وتبوء الثالثة مع بواب بالفشل ، وتبوء الرابعة مع السائق النائم بالفشل ، وفى النهاية لا يحدث ما يطلبه هذا السائق مع إنسان بل مع حيوان. بينما قصة نجيب محفوظ تقوم على بناء شبيه ببناء الشائعة أو الخبر الطيار، أو موجة الدخان المتطاير ذى الحلقات المتطايرة ، هى عبارة ، جزئيات متناثرة هنا وهناك من أشلاء حادثة لم تعرف أسبابها الحقيقية ، رغم ادعاء كل شخص أنه يملك الحقيقة ، رأوا القتيل ولم يروا القاتل ، شاهدوا الجرح ولم يدركوا السهم الذى أصابه بل لا يعرفون معنى كلمة سهم. وعلى الرغم من كل ذلك الاختلاف بين القصص الثلاث فإنها تعتمد على بنية سردية ثابتة تجمع بني الصورة والخبر ، أيا كانت طريقة هذا الجمع ، وأيا كانت مقادير أحجامه.أو العناصر المسيطرة عليه وهذا يدل على أن هناك بنية سردية لهذا النوع القصصى وهناك بنية سردية أيضا لكل نص على حدة.

وإذا كانت المادة التى تتكون منها البنية السردية لنوع القصة القصيرة هى مادتى الصورة والخبر معا ، فإن المواد التى تتكون منها بنية النصوص لا حصر لها ، لأن مادة النص هى مزيج من الناس والأحداث والأزمنة والأمكنة التى تكون ملامح الصورة ، والتى ترسم فى الوقت نفسه معالم الخبر. ذلك لأن بنية النوع مجرد هيئة أو صيغة تعبيرية ، أما بنية النص فهى تحقيق فعلى لهذه الهيئة. الأولى تصميم والثانية تنفيذ.

لكنه ليس تنفيذا آليا يراعى فيه الحفاظ على شكل التصميم بل هو تنفيذ حر لا يحكمه سوى ذوق الأديب وعبقريته ومدى استخدامه للتقنيات المتاحة.

ومن ثم فإن بنى النصوص القصصية القصيرة تتخذ أشكالا مختلفة ، فهناك قصص قصيرة ذات بناء درامى مثل كثير من قصص محمود تيمور ، وهناك قصص أخرى انطباعية تعتمد على توجيه الانطباع نحو زاوية واحدة بل نقطة واحدة، ثم تترك الحرية للكاتب فى انتقاء الجزئيات التى تخلق هذا الانطباع ، فمرة تعتمد القصة على الأحاديث الجانبية والعناصر المصاحبة للأحداث فيأتى بناء القصة مفككا لكن انطباعها واحد، ومرة تعتمد على التركيز على الحدث

الأساس فتتخذ القصة البناء الدائرى الذى يشبه الحلقه ، أو تتخذ شكل حلقات متشابهة فيتخذ البناء شكل البندول. وهناك قصص تتخذ شكل البناء الأسطورى ، وقصص أخرى شكل الإشاعة، كما هو الحال فى قصة السهم لنجيب محفوظ. فمرة تكون القصة مركبة من عقدة ثم نهاية ، ومرة أخرى تكون مكونة من مقدمه ثم عقدة ، وليس لها نهاية ، ومرة لا يكون فيها مقدمة ولا عقدة ولا نهاية.

أشكال كثيرة ومتنوعة تكتنف البنية السردية للنصوص باختلاف البيئات وباختلاف المؤلفين وباختلاف المدارس الأدبية والمذاهب الفنية، بل باختلاف النصوص. واختلاف التقنيات المقتبسة من أنواع أخرى أدبية أو غير أدبية.

وكل ذلك تكشف عنه الأبحاث النصية التى تعالج قضايا نص قصص واحد أو عدة نصوص تنتمى إلى أديب واحد ، أو تنتمى إلى بلد واحد وهكذا.

٢- خصائص البنية السردية للقصة القصيرة

إن جميع الخصائص الجوهرية التى تتميز بها بنية القصة القصيرة تنبع من طبيعة التقاء عناصر كل من الصورة والخبر ، ومن تلاقى بنيتيهما فى مركب جديد هو بنية القصة القصيرة ، وأبرز هذه الخصائص التى تتميز بها البنية السردية للقصة القصيرة:-

١-التحديد الزمانى والمكانى للصورة والخبر ، وقطعهما عن سياقهما التاريخى والجغرافى ، قطعاً شكلياً يظهر فى التركيب السردى لهما فقط ، دون المظهر الدلالى ، أو المؤثرات الخارجية التى تثريهما، ذلك لأن عالم الدلالة الذى تكشف عنه القصة القصيرة متسع الأرجاء ولا تحده حدود ، فقد تكشف القصة القصيرة عن معانٍ وأحاسيس واتجاهات تشمل العصر كله، زمانه ومكانه ، وقد تضيق إلى حد بعيد وقد يكون الحدث الواحد الذى يقع فى هذه اللحظة التى تكشف القصة عنها نتيجة لركام من عشرات السنين الماضية ، كما أنه قد تصب فى الحدث الفردى الواحد مخلفات قرون عديدة عاناها الشعب أو الإنسانية كلها.

وكل ذلك لا يخرج الحدث عن تفرده ولا زمانه أو مكانه. إن الحـــدود الزمانيـــة والمكانية للبنية السردية ينبغي أن تكون محددة بزمان هذا الحدث الواحد ومكانه.

ولتوضيح ذلك أقرأ هذه القصة القصيرة لمحمد المخزنجي وعنوانها "هـذه اللحظة" والتي يقول فيها:

"انقطع التيار ، فجأة ، وأنا في الشارع.

سادت الظلمة ، وأحسست أنني –على غير انتظار– أنبعث في هذا الليـــل ، بـــدا العالم حولي كأنما ولد من جديد في هذه اللحظة ، بدا طازجا وأليفا خلال صفـــاء الظلمة ، حتى إن هواء الليل البارد قد استحال نسيما يرطب جبـــهتي ، ويمـــلأ صدري بالانتعاش.

شعرت على نحو مفاجئ أنني افتقد الحياة ، افتقد الحياة حقا منذ أمد بعيد وغشاني اليقين أنني كنت أحيا سنيني الأخيرة ميتا على نحو ما.

شعرت بحاجة هائلة للبكاء المحرق ، ووددت لو أجري صارخا ما أستطيع دون أن يتعرف على أحد في هذه الظلمة.

لكنني اكتشفت المدى اللانهائي من الراحة ، في الغناء.

راح صوتي يتعثر ، حتى سلسلت "الدندنات" ثم انبثقت في فضاء الروح مقـــاطع الأغنيات الحلوة البسيطة ، البعيدة ، التي ظننتها ماتت في نفسي من قديم.

أخذ أدائي يشجيني كلما جلوت صوتي بالغناء ، وكنت أتمادى فأشعر كأني أفلـــت من مراقبة ما ، كأني أعتق من شئ يكبلني ، وأنطلق خفيفا خفيفا في رهافة الظلمة وبراحها.

انتبهت إلى نفسي وقد بلغ شدوي حد ارتفاع الصـــوت ، فسكت متلفتـــا اتحسب استغراب الناس الماضين كأشباح في الظلمة حولي.

لكن هنيهة ، خجلي تحول إلى دهشة عندما أرهفت السمع ، واقفا في ظلمة الشارع الكبير.

سمعت ما يشبه همهمات خافته ، ثم تبينت النغم فى تداخل الأصوات ، وكان أفراد فرقة موسيقية –وقد اختفوا فى مكان ما– يضبطون آلاتهم قبل ابتداء العزف. رحت أميز اختلاف الأصوات والأغانى كلما مرت بى أشباح الناس فى الظلمة: كل شبح بصوت وكل صوت بأغنية ، وكل الأغانى كانت مفعمة بالشجو والشجن. عدت أواصل سيرى والغناء ، وكان صوتى يرتعش ، وتروغ الأغانى كلما أوجست عودة التيار بغتة"[1]

الخبر فى هذه القصة يتعلق بحادث واحد ، وهو حادث عارض ، مقطوع عما قبله وعما بعده يبدأ بشعور هذا الشخص بنفسه فى لحظة من لحظات الليل فى شارع من الشوارع. وينتهى بهذا الشعور

لكن هذه اللحظة تمدها بل ترويها آلاف اللحظات الأخرى الماضية والحاضرة فالحالة التى تحفرها هذه اللحظة فى نفس الشخصية ليست وليدة الساعة ، بل هى ركام من الماضى البعيد ، يشير إليه الكاتب بجمل مثل: "أفتقد الحياة حقاً منذ زمن بعيد" "أحيى سنينى الأخيرة ميتاً على نحو ما" "انبعثت فى فضاء الروح مقاطع الأغنيات الحلوة البسيطة البعيدة التى ظننتها ماتت فى نفسى من قديم" كل هذه الإشارات تدل على تأثير الزمان الماضى الممتد والمكان الواسع ، كل ذلك تجمع فى هذه اللحظة المحدودة وعمل على تكثيفها وإثرائها ، كما أن هذه اللحظة تدل على حياة كاملة دلالة إيحائية لا تفصيلية ، وتشع بدلالتها على حيوات كل القراء ذوى الحالات المشابهة.

كل ذلك أدى إلى تركيز هذه اللحظة تركيزا شديدا، كل جملة وكل كلمة فيها تعمل على امتدادها من ناحية العمق ، لا ناحية الطول أو العرض ، وما قلناه عن لحظة الحدث يمكن قوله بالنسبة للصورة ، فالقصة ترسم لنا وجهاً واحداً فى الظلام فى وضع معين ، فهى لقطة واحدة معبرة تجمع العديد من المعانى

---

[1] محمد المخزنجى "هذه اللحظة" مجلة إبداع العدد الأول السنة الأولى سنة ١٩٨٣ صـ ٣٢

وتوحى بالعديد من الحالات المتشابهة فى عالم الحياة الممتد ، لكنها لقطة مقطوعة عن سياقها و مقطوعه عن أصولها، وفروعها ، وإن كانت تمدها مئات الروافد والجذور.

٢. وقد أدى هذه ا لتركيز الشديد على المقطع الزمانى والمكانى النابع من طبيعة الحدث والصورة إلى التركيز الشديد فى البنية الداخلية لمقاطع النص القصصى القصير ، وأهم شئ يظهر فيه هذا التركيز إنما يبدو فى المستوى اللغوى وفى المستوى السردى للجزئيات الصغيرة وفى الخطوط التى تتكون منها الصورة وفى الجزئيات الصغيرة للحدث ، فكل جزئية وكل حركة وكل لون وكل كلمة محسوبة حساباً دقيقاً، وموجهة لقارئ حصيف مثقف لا يحمل فى عقله حسن النية ، بل يقلب كل شئ على كل الوجوه المحتمله ويفترض فى كل شئ معنى. يقول صبرى حافظ عن هذه الخصيصة: "إن الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء أو التخمين هو التقليد الأول فى العمل الأقصوصى ، لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية فى القص هى التى تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعانى والإحالات"[1] ثم ينقل تعليقاً "لسين أو فاولن" على افتتاحية إحدى قصص تشيكوف القصيرة المسماه "السيدة صاحبة الكلب" والتى يقول فيها تشيكوف: "قيل إن وجهاً جديداً قد شوهد على المرسي ، سيدة ومعها كلبٌ صغير". يقول هذا التعليق: "إننا نعرف ضمناً أن المشهد يدور فى ميناء وأن هذا الميناء يقع فى مدينة ساحلية صغيرة لأن السيدات لا يسرن بكلابهن على أرصفة الموانى التجارية الكبرى ، وأن الجو رخى ، والفصل معتدل ، وربما كان الوقت صيفاً أو خريفاً ، ونعرف أيضاً أن هذه المدينة الصغيرة هادئة لا يزورها كثير من الغرباء ، لأن الواحد لا يلحظ الوجوه الجديدة فى مدينة كبيرة مزدحمة كبرايتون ، وعلاوة على ذلك فإن تعبير "قيل أن" يوحى بأن هناك الثرثرة والقيل والقال قد تدولت فى جو هادئ فى هذه

---

[1] صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة فصول الجزء الثانى عدد ٤ سنة ١٩٨٢ صـ٢٦

المدنية الغافية ، ونعرف أيضاً أن شخصاً ما قد استيقظ من ملل حياته ورتابتها على هذا القيل والقال ، وأننا سنعرف الكثير عنه.أقول عنه لأن من الطبيعى أن يكون الشخص الذى يهتم بالثرثرة عن النساء رجلاً"[1]

إن هذه الخصيصة المعبرة عن الإيجاز والاقتصاد عريقة فى القصص العربى القديم ، وقد أدركها العلماء فى قصص القرآن الكريم خاصة ، ففى قول الله تعالى "وجاء رجلٌ من أقصى المدينة يسعى" الواردة فى سورة "يس" ، يشير الفخر الرازى إلى أن الإخبار عن حضور الرجل المؤمن بأنه إنما كان من أقصى المدينة دليل على "أن انذارهم وإظهارهم [أى الرسل] بلغ إلى أقصى المدينة" وأن تنكير كلمة "رجل" يدل على أنه كان كامل الرجولة والعقل ، وأنه دليل على أن الذى جاء به الرسل إنما كان حقاً "حيث آمن به رجل من الرجال لا معرفة له به فلا يقال إنهم تواطأوا" كما يدل الإخبار عن أنه سعى إليهم سعياً إلى إنه بذل أقصى ما يستطيع من أجل الإسراع بالهداية والاهتداء وإنه كان مشفقاً على قومه.[2]

٣. كما أدى إجتماع الصورة والخبر فى بنية واحدة فى القصة القصيرة إلا أن الحدث فيها قد أخذ ملامح الصورة ، وأن الصورة قد أخذت من ملامح الحدث او أن الحدث قد تمثل الصورة أو أن الصورة قد تمثلت الحدث ، فلم تعد الصورة ساكنة ولم يعد الحدث منطلقاً متتابعاً ، وقد امتزجت خصائص كل منهما بخصائص الأخر بشكل تبدو فيه الصورة وكأنها حدث ويبدو فيها الحدث كأنه صوره. مهما كانت غلبة هذا أو ذاك.

ولبيان ذلك اقرأ معى هذه القصة القصيرة للدكتور طه وادى وهى بعنوان "دعوة للحب"

يقول فيها:

"عندما تعصف بى رياح القلق العبثى.. أهرب إلى هذا المكان الهادئ على شاطئ النيل ، أجلس بعيداً..بعيداً..بعيداً.. خشية أن يرانى أحد يعرفنى .. أو

---

[1] المرجع السابق صـ٢٦

[2] أبو عبد الله محمد بن عمر الرازى التفسير الكبير صـ٥٤ جـ٢٦ بيروت د.ت

أحدا أعرفه.فى انتظار أن يحضر النادل كوب عصير الليمون الذى طلبته ، أخذت أتأمل أشعة الأفق البنفسجية التى تتداخل فى طبقات السحب اللانهائية.نبات ورد النيل بعث رائحة كريهة ، وشكل منظرا معتما. صياد عجوز..ومعه طفلاه يصطادون السمك فى الماء العكر.تعكر كل شئ فى هذه الدنيا..يا قلبى..يا قلبى الحزين أنا مسكينة مجنونة..أشترى الحب بالعذاب..وأبحث عن جدوى ..جدوى أى شئ..فى محيط تعكر فيه كل شئ يا قلبى الحزين..!!

- لا يوجد عصير ليمون يا آنسة.

نظرت إليه وأنا لا أتبين من هيئته سوى عوده النحيل وبدلته السوداء.

- أى شئ بارد.

- سفن أب؟!

- سفن أب ..سفن داون..المهم أى شئ بارد حتى ولو كان ماء..

لست أدرى لم انفجرت فى النادل .. ولا لم تضايقت من سؤاله العادى ، لولا أن الرجل يعرف أنى زبونة دائمة..لما رد على بمثل هذا الأدب والهدوء..الزبون دائما على حق ، يبدو لى -أحيانا- أنه لا يوجد أحد على حق فى هذا العصر الموبوء ، كل شئ باطل وقبض الريح..!! من الغزال ومن البغل..من الحمل ومن الذئب..من الظالم ومن المظلوم..من الفاعل ومن المفعول من الإنسان ومن الحيوان..من ومن ومن ..ومن؟!! تداخلت كل ألوان الطيف..التى خلقها الله والتى شكلها البشر..والتى صورها الوهم..أوهام..أحزان..قلق..أرق..يطق..ينفلق. لست أدرى لم أحس دائما أنى المعذبة الوحيدة فى هذا الكون ، الذى لا أعرف سبب الخراب الذى يسرى فى كل أجزائه.

أخذت أمعن النظر فى الماء العكر.الصياد العجوز يقود القارب بضعف وصبر الصبى الكبير يسحب الحبل الذى وضع فيه الفلين والسنانير..الصبى الصغير يخلص السمك من السنانير.لم يكن الصياد..وولداه فيما يبدو مسرورين..فالسمك قليل وصغير الحجم ، لا يكفى وجبة لأسرة بائسة ، ناس تتعب ولا تكسب..وناس تكسب ولا تتعب. شريعة من هذه .. يا قلبى الحزين..؟!

طرأت على خواطرى المبعثرة..فكرة غريبة–لا يبدو أنها خطرت لأنثى من قبل – طالما أن الطغاة يحكمون العالم..والضعفاء لا أمل في أن ينالوا أى حق من حقوقهم الضائعة..والحب الحقيقى لا ينمو ولا يستمر..بل لا يوجد ..المزيفون..ولابسو الأقنعة وأبناء الـ(......) ..وأولاد الكلب .. هم أصحاب المستقبل فى هذا الكون الموبوء..!! الخراب بدأت أصابعه الأخطبوطية تنتشر فى كل مكان فيه إنسان..طالما أن هذا هو الواقع..فلم نحرص على استمراره؟! نتيجة لكل ذلك فكرت –من أجل نفسى..على الأقل– أن أقدم دعوة إلى عدم الزواج..والتوقف عن الإنجاب. أبو العلاء المعرى كان على حق..لم يحاول أن يجنى على أحد.

أيها المحبون .. ليبغض كل منكم من أحب ، فالحب فى هذا العصر مستحيل..لأن الحب خرافة..والوفاء أندر من الكبريت الأحمر. أيها الأذلاء والمستضعفون.. لا تحقدوا على الطغاة ولا تتمردوا عليهم ، فقد خضعتم لهم حتى صار الذل والفقر والقهر والعجز مفاتيح أساسية فى تكوين شخصياتكم المجوفة. الغاية تبرر الوسيلة..غايتى فى منتهى النبل. كفوا عن الحب وأضربوا عن الزواج ، بهذا تستريحون، وتريحون العالم من العبث والجنون ، ومما هو أسوأ من العبث والجنون.

بدأت أشعة المساء تغلف جدار الأفق برداء أسود ، فالليلة لا قمر.. لا قمر فى السماء..يا سماء كم أنا سعيدة بهذا المكان الهادئ الذى فجر فى نفسى كل تلك المشاعر الجميلة ، بينما كنت أنظر إلى أمواج النهر الصامتة تئن تحت أوراق ورد النيل فى الظلام ، والصياد العجوز قد اختفى بعيدا..بعيدا – أقبل النادل مبتسما:

- تريدين شئا آخر؟
- شكرا
- أنظرى حولك .. بعد قليل سيصورن هنا مشهدا سينمائيا. هذه أول مرة..تكونى سعيدة الحظ.

لم استطع أن أتابع كلامه.ولكن عينى كانتا ترقبان فى غيظ ركنى الجميل الهادئ..وقد تحول إلى سوق..سوق عمل وانتاج. الممثلة الحسناء تجلس على كرسى فى الهواء الطلق..على عينك يا تاجر..والكوافير يصلح زينتها.ممثل شاب صاعد يتبادل معها عبارات غزل هامسة.ممثل عجوز..جلس فى ضجر..يدخن سيجارته فى انتظار أوامر المخرجة والمصور ، عامل الإضاءة..يقتل الوقت بالتهام سندوتشات فينو بسرعة خاطفة...

يوم تاريخى ولحظة عاصفة.هربت من الدنيا فجاءت خلفى حية تسعى.ازددت إيمانا بأننا فى عصر القهر ..والكرة..والخوف..والضعف. لا أمل فى عدل..ولا حلم فى حب..فليسقط الحب وليحيا السمك فى الماء..حتى ولا السمك فى الماء..حتى ولا السمك..يا أسماء.حاولت أن أجر حقيبتى وأهرب..فوجدت النادل يرجونى بإشارة من يده وفمه ألا أغادر المكان صوت أجش يصيح من بعيد: كلاكيت ..تمثيلية..دعوة للحب..المشهد الخامس..أول مرة"[١]

فى هذه القصة صورة مكونة من ملامح داخلية لسيدة متبرمه وهى تجلس قبالة النهر ويظهر فى الصورة صياد وولداه وهم يعالجون الشباك فى النهر المغطى بورد النيل ، ونادل يذهب ويجئ. وفى القصة كذلك خبر يحكى عن حدث يستغرق جلسة واحدة يتخلل هذا الحدث بعض الأفكار والتأملات والأفعال وقليل من الحوار. أما الصورة فقد أثر عليها الحدث فأصبحت صورة متحركة ولو نفسيا.

نعم إن تحديد مادة القصة القصيرة فى لقطة واحدة وحدث واحد لم يتح الفرصة لتطور الشخصيات أو رسمها أو استبطان أفعالها لكن هناك حركة فى الصورة تتمثل فى ذهاب الصياد ، وذهاب الشمس ، ومجئ النادل وذهابه وتغير هيئة المكان..وأما الحدث فقد اكتسب من امتزاجه بالصورة كثيرا من الثبات فلم

---

[١] طه وادى "دعوة للحب" مجلة القصة العدد ٨٣ سنة ١٩٩٦ صـ ٢٣ : ٢٦

يعد حدثا بمعنى الكملة ، فليس فيه تلك المقدمة والذروة والخاتمة التى أطال منظرو القصة القصيرة فى الحديث عنها ، إنه حدث تصويرى تبدو فيه الأفعال وكأنها خطوط فى لوحة ، ويبدو الزمان وكأنه وجه من وجوه المكان. إنها لوحة تشبه لقطة.تتحول الصورة فيها إلى مشهد ويتحول الحدث إلى صورة.

٤- هذه الخصائص الثلاثة السابقة أدت إلى تشكيل الشخصيات فى القصة القصيرة بشكل خاص ، إذا جعلتها مجرد خطوط أو خيوط فى لوحة ، ولم تتح لها فرصة التواجد أو الحياة الكاملة والعميقة ، كما هو الشأن فى الرواية ، ولذلك فإن كاتب القصة القصيرة لا يهتم كثيرا بتسمية الشخصيات أو رسمها بدقة ، كما نلاحظ ذلك فى أكثر القصص السابقة وإذا قلنا أن القصة القصيرة لا تحتوى على شخصيات فإننا لا نعدو الحقيقية.

٥- هناك خصصية خامسة أصيلة فى بنية القصة القصيرة ، لكن هذه الخصيصه لم تأت من طبيعة المادة القصصية التى اختصت بها –وهى "الخبر والصورة" – دون سائر البنى التعبيرية الأخرى المكونة لأنساق التعبير عامة ، وإنما جاءت من كون القصة القصيرة واحدة من انساق التعبير الحديثة ، النابعة من طبيعة العقل الحديث.هذه الخصيصية هى "الواقعية".

ولا أقصد بالواقعية هنا ذلك المذهب الأدبى المعروف الذى جاء فى أعقاب الرومانسية ، وإنما أقصد أن جميع الأداب الحديثة بما فيها الرومانسية والسريالية والرمزية قد حلت محل الانساق التعبيرية القديمة التى كانت تعبر عن عصر خرافى ميتافيزيقى ، فالواقعية هنا هى طريقة العصر الحديث في التعبير والتصوير ، تلك الطريقة القائمة على البحث عن الحقيقة من خلال أسبابها المادية التجريبية أو المنطقية حسب المفهوم الحديث للمنطق وللعالم. والتخلي عن الخرافة والتفكير الميتافيزيقى. وتستوى القصة القصيرة والرواية فى تلك الخصيصة.

لكن لما كانت الأشكال التعبيرية خالدة ، وتظل أطيافها حتى بعدما ينتهى عصرها فإن الأمر يتطلب التنويه إلى الفارق الضخم الذى يفصل بين الانساق التعبيرية لعصر والانساق التعبيرية التى كانت فى عصر آخر.

بيان ذلك أن العصر الحديث له بنية تعبيرية لغوية تتمثل فى فنونه المعروفة: الرواية والدراما والشعر والقصة القصيرة والخبر والمقال القصصى والصورة الكلامية. وقد بينا الحدود التى تفصل البنى التعبيرية لكل منها. لكن العصور القديمة كانت لها بنية تعبيرية أخرى تختلف عن البنية الحديثة، وكانت هذه البنية تفى بالحاجات التعبيرية لتلك العصور ومنها الدراما والشعر والملحمة والأسطورة والحكاية الخرافية. وكانت الأسطورة مثل القصة القصيرة تجمع بين التصوير والحدث ، جمعا شبيها بالجمع الذى نجده فى القصة القصيرة ، لكن القصة القصيرة تتميز بأنها واقعية.فإذا كانت الرواية ملحمة العصر الحديث فإن القصة القصيرة هى وريثة الأسطورة لكنها واقعية.

٦- هناك شئ أخرى يميز بنية القصة القصيرة عن سواها وهى أن بناءها كشفى ، يشبه بناء الاكتشاف العلمى ، لكن الكشف فى القصة القصيرة يتعلق بأمر من أمور الحياة وليس بأمر من أمور الطبيعة ، فكل قصة قصيرة تكشف عن حقيقة كانت غائبة أو غير مدركة وكل قصة لها طريقتها.

ففى قصة شقاء لتشيكوف تكشف القصة عن زيف الظاهر الإنسانى البراق وتعرى الباطن الذى تكمن فيه القطيعة غير الإنسانية ، وفى قصة سفر فى الليل للكاتب النيجيرى كين سارو. تكشف القصة عن الواقع الذى يعيشه الناس ولا يدركونه فتفضح الواقع فى ذاته اكتشاف. وفى قصة السهم لنجيب محفوظ اكتشاف لحقيقة العلاقة بين الشعب والسلطة..وهكذا قد تسفر البنية القصصية عن كشف حقيقة إنسانية أو اجتماعية أو نفسية، وقد تكشف عن الوقاع بعد سيطرة الحلم أو الوهم.

وقد حسب بعض النقاد أن ذلك إنما يتم فى لحظة يطلقون عليها لحظة التنوير. وإنها تأتى فى آخر القصة ، لكن الكشف الذى نتحدث عنه يتعلق بشئ أكثر عمقا انه يشبه إدراك الحقيقة لدى الفاحص لشريحة من جسم حى فى مختبر. وقد لا

تكون هناك لحظة ما لتكشف عنها، بل إن البناء نفسه بحكم تركيزه الشديد على جزئية واحدة يبوح بها ، انها حالة يصنعها البناء القصصى فى عقل القارئ.
فالقصة القصيرة لا تحكى حكاية ولا تصنع عالماً خيالياً مترابطاً أو مفككاً إنها عين فاحصة تسلط الضوء على بقعة صغيرة من الحياة نفسها فتتجلى فى هيئة شكل مصور لحدث واحد ، وتعمل زيادة التركيز على أن تبوح هذه البقعة بأسرارها. كشفاً يشبه كشف الشاعر أو العراف.

هذه هى الخصائص الجوهرية لبنية القصة القصيرة ، وما عدا ذلك مما ألصق بهذه البنية نتيجة لالتزام منهج أدبى أو مدرسة من المدارس ، أو نتيجة لوجوده فى أعمال عظيمة ، ليس من البنية السردية لهذا النوع الأدبى ، بل يمكن أن يحسب على البنية النصية التطبيقية. ومن هذه الخصائص المنسوبة إلى بنية النوع وليست منه:-

١-القصر: فالقصة القصيرة ليست دائماً قصيرة يقول أوكونور : "إن مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة فى ذاته ، فالقصة العظيمة ليست بالضرورة أن تكون قصيرة على الإطلاق ، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة"[1]

وقد أدى توهم ذلك الحد فى القصة القصيرة بالنقاد والمنظرين إلى مغالاتهم فى الحدود التى تفصل بين الرواية والقصة القصيرة فذهب بعضهم إلى أن ما زاد على ٥٠ ألف كلمة فهو رواية ، وذهب بعضهم إلى أن الحد الفاصل هو عشرون ألف كلمة ، وذهب آخرون إلى أنها مدة جلسة واحدة من القراءة[2] . وكلها تقسيمات لا أساس لها فى البنية السردية نفسها ، بل إن الواقع يكذبها فهناك قصص قصيرة فى حجم الروايات وروايات فى حجم القصص القصيرة.

---

[1] فرانك أكونور : الصوت المنفرد صـــ٢١

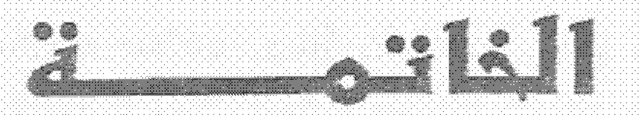
[2] راجع فى ذلك : ايان ريد "القصة القصيرة" صـــ٢٤،٢٥

وقد أدى هذا الوهم إلى أن عوملت بعض القصص القصيرة على أنها روايات كما أدى إلى النظر إلى بعض الروايات على أنها قصص قصيرة لقصر تلك وطول هذه ، وأحيانا أخرى يتحدثون عن نوع ثالث هجين يسمونه القصة القصيرة الطويلة ، ومرة يسمونه رواية قصيرة ، وهو إما رواية وإما قصة قصيرة

إلى غير ذلك من الأحكام التى لا تقوم على التفريق بين الأنواع على أساس البنى التعبيرية للفنون.

٢- ومن الخصائص التى الصقت بالقصة القصيرة وليست منها ، وحدة ا لبناء ودراميته ووحدة الأثر ووجود ما يسمى بلحظة التنوير ، وإنما يكون ذلك فقط فى القصة القصيرة التى يغلب عليها جانب الخبر على جانب الصورة ، ولا يوجد فيماعدا ذلك ، فهناك قصص قصيرة كثيرة متعددة الأثر ، وهناك قصص قصيرة كذلك لا يوجد فيها ما يسمى بلحظة التنوير ولا يوجد فيها تحديد الهدف الذى أشار إليه كل من ادجار آلان يو وإيختنباوم..وأكبر دليل على ذلك أن أكثر القصص الانطباعية والقصص التشيئية تحتوى على انطباعات تكاد تصل فى تنوعها إلى عدد القراء أنفسهم ، كما أن هذه القصص عبارة عن ساحة من الأصداف والصور التى تدور حول خيط واه من حدث ما ، دون أن يكون فيها لحظة معينة أو كلمة ختامية تفعل شيئا.

* * * * * * * *


الخاتمة



الخاتمـــة

وبعد.. فيمكن إجمال البنية السردية للقصة القصيرة فـــى جملـــة واحدة وهى "أنها بنية تجمع بين مادتى الصورة والخـــبر" لكـــن البنـــى الفنيـــة للنصوص التى تنتمى إلى فن القصة القصيرة لا حصر لها ، فهى تتنوع وتتعـــدد وتختلف باختلاف المؤلفين والعصور والحضارات وطبيعة الـــتركيب التكوينـــى للنص وأنواع العناصر الدخيلية عليه.

كما أن بناء القصة القصيرة على هذا الشكل المستقل عن بنـــى الأنـــواع الأخرى يجعل كل كلمة وكل شخصية وكل حدث يستخدم فيها إنما يستخدم مـــن زاوية خاصة تختلف عن الزاوية التى يستخدم فيها عندما يكون فى الروايـــة أو الخبر أو فى الدراما أو فى غيرها من الفنون. يختلف بطريقـــة تشـــبه اختـــلاف الأوجه التى أشار إليها ابن ماجة عند استخدام اللفظ الواحد فى العشر والبرهـــان والسفسطة والخطابة ، ومن ثم فإن هوية القصة القصيرة يمكن أن تتميز من خلال كل جزئية فى القصة. بمعنى آخر إن هوية البنية السردية يمكن أن تتحقق مـــن خلال الأسلوب لأنه مظهر من مظاهر البنية السردية ، كمـــا يمكـــن أن يتخـــذ الأسلوب نفسه وسيلة للوصول إلى البنية ، كما يمكن أن تكـــون زاويـــة الرؤيـــة وسيلة لذلك ، طرق كثيرة تؤدى إليها لكن الحقيقة تظل ثابتة وهى أن هناك بنيـــة سردية للنوع الأدبى المسمى بالقصة القصيرة.وأنها تعتمد على مادتى الصـــورة والخبر.

ويبقى بعد ذلك تساؤل تثيره الدراسة لكن الإجابة عليه ليس من خطتها وهو: ماذا يحدث عندما تدخل عناصر من أنواع أدبية أو غير أدبية فـــى صلـــب القصـــة القصير؟ وكيف يكون الحال عندما تدخل عناصر من القصة القصيرة فى صلـــب الأعمال الأدبية أو غير الأدبية الأخرى؟ إن الصور التى تنشأ حينئذٍ تكون صوراً للبنى النصية وليست من بنية النوع. لكن فهم بنية النوع ضرورية بل تعد شـــوطاً جوهريا لفهمها.

أهم المصادر والمراجع

****

أولا: المصادر والمراجع العربية

١- أحمد كمال زكى (الدكتور)

دراسات فى النقد الأدبي

الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان ١٩٩٧

٢- أحمد هيكل (الدكتور)

الأدب القصصى والمسرحي فى مصر فى أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيـــام

الحرب العالمية الثانية

دار المعارف بمصر ١٩٧٩

٣- حسن بحراوى

بنية الشكل الروائى (الفضاء-الزمن-الشخصية)

المركز الثقافي العربى الدار البيضاء ١٩٩٠

٤- حسين حمودة

شجو الطائر شجو السراب. قراءة فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله

الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ١٩٩٦

٥- ربيع الصبروت

قضايا القصة الحديثة

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧

٦- رشاد رشدي (الدكتور)

فن القصة القصيرة

الانجلو المصرية د.ت

٧- الرشيد بوشعير (الدكتور)

دراسات فى القصة العربية القصيرة , مقاربات فى الرؤية والشكل

الأهالي للطباعة والنشر و التوزيع. دمشق ١٩٩٥

٨- رمضان بسطاويسى (الدكتور)

علم الجمال عند لوكا تش

الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩١

٩- زكريا ابراهيم (الدكتور)

مشكلة البنية

مكتبة مصر بالقاهرة د.ت

١٠- سعيد بنكراد

النص السردى . نحو سميائيات للأيديولوجيا

دار الأمان بالرباط. المغرب ١٩٩٦

١١- السعيد الورقي (الدكتور)

القصة و الفنون الجميلة

الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ١٩٩٧

١٢- السعيد الورقي (الدكتور)

مفهوم الواقعية فى القصة القصيرة عند يوسف ادريس

دار المعرفة الجامعية. مصر ١٩٩١

١٣- سعيد يقطين

انفتاح النص الروائى

المركز الثقافي العربى- الدار البيضاء ١٩٨٩

١٤- سيد النساج (الدكتور)

اتجاهات القصة المصرية القصيرة

مكتبة غريب بالقاهرة ١٩٨٨

١٥- سيد النساج (الدكتور)

تطور فن القصة القصيرة فى مصر

دار الكاتب العربى للطباعة و النشر بالقاهرة ١٩٦٨

١٦- سيد النساج(الدكتور)
القصة القصيرة
دار المعارف سلسلة اقرأ رقم ١٨ سنة ١٩٧٧
١٧- السيد يس
التحليل الاجتماعي للأدب
الانجلو المصرية ١٩٧٠
١٨- شاكر عبد الحميد (الدكتور)
الأسس النفسية للإبداع الأدبي فى القصة القصيرة خاصة.
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢
١٩- شكري عياد (الدكتور)
القصة القصيرة فى مصر , دراسة فى تأصيل فن أدبي
دار المعرفة بالقاهرة١٩٧٩
٢٠- الطاهر أحمد مكي (الدكتور)
القصة القصيرة, دراسات و مختارات
دار المعارف بمصر ١٩٩٢
٢١-عباس خضر
القصة القصيرة في مصر .منذ نشأتها حتى ١٩٣٠
الدار القومية للطباعة و النشر بالقاهرة ١٩٦٦
٢٢- عبد الحميد يونس(الدكتور)
فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث
دار المعرفة بالقاهرة ١٩٧٣
٢٣- عبد الرحمن أبو عوف
مقدمة فى القصة القصيرة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧

٢٤- عبد الفتاح عثمان (الدكتور)
الأسلوب القصصي عند يحيى حقي
مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٩٠
٢٥- عبد القادر القط (الدكتور)
في الأدب العربي الحديث
مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٧٨
٢٦- عبد العزيز موافي
أفق النص الروائي
دراسات تطبيقية في الرواية و القصة القصيرة
الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥
٢٧- عبد المنعم تليمة (الدكتور)
مقدمة في نظرية الأدب
دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة سنة ١٩٩٠
٢٨- على شلش (الدكتور)
في عالم القصة
دار الشعب - القاهرة ١٩٧٨
٢٩- غالي شكري
صراع الأجيال في الأدب المعاصر
دار المعارف بمصر- سلسلة اقرأ ٣٤٢- ١٩٧١
٣٠- فتحي سلامة
القصة مصدرا للمعرفة
الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٧
٣١- لطفي عبد البديع(الدكتور)
التركيب اللغوي للأدب
الشركة المصرية العالمية للنشر- لو نجمان ١٩٩٧

٣٢- محمد قطب عبد العال

الذات و الموضوع , قراءة فى القصة القصيرة

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥

٣٣- محمد محمود عبد الرازق

فن معايشة القصة القصيرة

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥

٣٤- محمد يوسف نجم (الدكتور)

القصة فى الأدب العربى ١٨٧٠- ١٩١٤

دار الثقافة – بيروت ١٩٦٦

٣٥- محمود الحسينى المرسى (الدكتور)

الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى ١٩٨٠

دراسة فى المضمون و البناء الفنى

دار المعارف بمصر ١٩٨٤

٣٦- نجيب محفوظ

السهم (مجموعة قصص قصيرة)

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧

٣٧- نجيب محفوظ : قصر الشوق.مكتبة مصر د.ت

٣٨- يحيى حقى

دماء و طين (مجموعة قصص قصيرة)

دار المعارف سلسلة اقرأ ١٥٣/د.ت

٣٩- يحيى حقى

فجر القصة المصرية

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

٤٠- يوسف الشارونى

القصة و المجتمع

دار المعارف بمصر – سلسلة كتابك ٧٤ سنة ١٩٧٧

٤١ – يوسف نوفل (الدكتور)

القصة و الرواية بين جيل طه حسين و جيل نجيب محفوظ

دار النهضة العربية ١٩٧٧م

ثانيا : المراجع المترجمة

١- ابراهيم الخطيب

نظرية المنهج الشكلى نصوص الشكلانيين الروس

تأليف: مجموعة من الشكلانيين الروس

مؤسسة الابحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٢

٢- ابو بكر أحمد باقر و أحمد عبد الرحيم نصر

مورفولوجيا الحكاية الخرافية

تأليف: فلاديمير بروب

النادى الدبى الثقافى بجدة سنة ١٩٨٩م

٣- أحمد عمر شاهين

كتابة القصة القصيرة

تأليف: هالى بيرنت

دار الهلال بالقاهرة ١٩٩٦

٤- امام عبد الفتاح امام

محاضرات فى فلسفة التاريخ

تأليف: هيجل

دار الثقافة بمصر ١٩٨٦

٥- انطوان أبو زيد

القارئ فى الحكاية

تأليف: امبرتو ايكو

المركز الثقافى العربى- المغرب ١٩٩٦
٦- انطوان أبو زيد
النقد البنيوى للحكاية
تأليف: رولان بارت
دار عويدات بيروت ١٩٨٨م
٧- جميل نصيف التكريتى
شعرية ديستويفسكى
تأليف: ميخائيل باختين
دار توبقال- المغرب ١٩٨٦م
٨- سامى الدروبى
المجمل فى فلسفة الفن
تأليف : بندتو كروتشة
دار الفكر العربى- القاهرة -١٩٤٧
٩- شكرى عياد
الكاتب و عالمه
تأليف تشارلس مورجان
الالف كتاب رقم ٥٠٠- مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤
١٠- شكرى عياد
كتاب أرسطو طاليس فى الشعر
دار الكاتب العربى ١٩٦٧م
١١- شكرى المبخوت و رجاء بن سلامة
الشعرية
تأليف: تودروف
دار توبقال- المغرب ١٩٨٧م

١٢- مجموعة من المترجمين
طرائق تحليل السرد الأدبى
تأليف مجموعة من النقاد
منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط ١٩٩٢م
١٣- عبد الحميد حمدى
ادجار الان بو القصصى و الشاعر
تأليف: فنسنت بورا نيللى
دار النشر للجامعات المصرية د. ت
١٤- فخري صالح
باختين : المبدأ الحوارى
تأليف : تودروف
الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦
١٥- كمال عياد
أركان القصة
تأليف أ.م.فورستر
دار الكرنك–الألف كتاب سنة ١٩٦٠
١٦. لويس عوض
فن الشعر
تأليف هوراس
النهضة المصرية ١٩٧٤
١٧. محمد براده
الخطاب الروائى
تأليف ميخائيل باختين
دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة سنة ١٩٨٧

١٨. محمد عصفور
البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا
تأليف جون ستروك
عالم المعرفة الكويت ١٩٩٦.
١٩. محمد عصفور
مفاهيم نقدية
تأليف رينيه ويليك
عالم المعرفة – الكويت سنة ١٩٨٧
٢٠. محمود الربيعى
الصوت المنفرد
تأليف: فرانك أوكونور
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٩
٢١. محمود الربيعى
حاضر النقد الأدبى
تأليف: مجموعة من النقاد
دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٧
٢٢. محى الدين صبحى
نظرية الأدب
تأليف أوستن وارين ورينيه ويليك
المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧
٢٣. منذر عياشى
مدخل إلى التحليل البنيوى للقص
تأليف رولان بارت
مركز النماء الحضارى – سوريا سنة ١٩٩٣

٢٤. منى حسين مؤنس
القصة القصيرة
تأليف ايان ريد
الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢
٢٥. نهاد صليحه
نوبة حراسة وقصص أخرى
(مجموعة قصص أمريكية قصيرة)
مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٩٠م

ثالثاً: الدوريات العربية

١. مجلة إبداع – مصر
العددان الأول والخامس – السنة الأولى سنة ١٩٨٣
٢. مجلة العربى – الكويت
العدد ٤٥٢ يولية سنة ١٩٩٦
٣. مجلة فصول–مصر
العدد الرابع من المجلد الثانى سنة ١٩٨٢
٤. مجلة القصة – مصر
العدد ٤٤ سنة ١٩٨٥
العدد ٨٣ سنة ١٩٩٦
العدد ٨٩ سنة ١٩٩٧

رابعاً: المراجع الأجنبية

1-Boris Uspensky
Apoetics Of Composition
Translated by Valentian Zavarin and Susan Witting.
University of California Press 1973.

2-Christine Brooke-Rose
Arhetoric of the unreal, studies in narrative and structure, especially of the Fantastic.
Cambridge University Press 1981

3-Critcal Survex of Short Fiction (ESSAYS) Salem Press U.S.A 1981.

4-David Lodge
The art of Fiction Benguin Books 1992.

5-Frank Kermode
The sens of an ending, studies in the theory of fiction
Oxford University Press 1967

6-Gerard Ganete
Narrative Discours
Translated by Dane E Lewin
Bascl Blackwell. U.K 1986.

7-Gregory Curie
The nature of fiction
Cambridge University Press 1990

8-Michale Hoffman and Patrick Murphy
Essentials of the theory of fiction (ESSAYS)
Duke University Press 1995

9-Valerie Shaw
The Short story
A critical introduction
Longman 1983

10- W.J.Mitchell
On Narrative (ESSAYS)
The University of Chicago Press 1981

خامساً: الدوريات الأجنبية

1-Comparative Literature
Volume XXIV 1972
Vol 39 No2 1987

2-The Journal of Narrative Technique
Vol 17 No 1 1987
Vol 23 1993
